

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO II (DISEÑO E IMAGEN)



GENEALOGÍA DE LOS TEATROS
EL ESPACIO TEATRAL COMO PARADIGMA DEL DISEÑO POSIBLE EN EL
DISCURSO DOMINANTE

TESIS DOCTORAL DE:
PABLO FERNÁNDEZ SANZ

DIRIGIDA POR:
PABLO PERERA VELAMAZÁN

Madrid, 2013

La presente tesis indaga en el campo de los espacios para la representación de tradición occidental, el espacio teatral de raíz aristotélica, atendiendo en particular a los equilibrios económicos, sociales y estéticos en los que cada uno de ellos fue posible.

No se trata aquí de un recorrido puramente descriptivo de la apariencia de los propios espacios que estudiamos, aunque la descripción juegue un papel relevante, ni se trata de una enumeración pormenorizada de la mano de la(s) Historia(s): la Historia del Teatro, la Historia de la Arquitectura o la Historia del Diseño.

De lo que se trata aquí es de rastrear por la superficie de los teatros, en busca de las marcas que muestren la violencia del equilibrio de aquellas fuerzas (sociales, económicas, estéticas) que los hicieron diseños eficaces, frente a los otros que, simplemente, no se dieron.

El objeto de estudio de esta tesis es, por lo tanto, demostrar y mostrar que el acontecer discursivo, -que a simple vista está oculto en los teatros- es la genuina razón de su aparición y no una pretendida continuidad de los modelos formales de los espacios teatrales.

Utilizando los conceptos genealógicos del discurso, se trataría de demostrar que los enunciados no son lo que aparentan y de lograr desenmascararlos mediante su estudio minucioso.

GENEALOGÍA DE LOS TEATROS · PABLO FERNÁNDEZ SANZ

GENEALOGÍA DE LOS TEATROS

EL ESPACIO TEATRAL
COMO PARADIGMA DEL DISEÑO POSIBLE
EN EL DISCURSO DOMINANTE
PABLO FERNÁNDEZ SANZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO: DIBUJO II
PROGRAMA DE DOCTORADO: 112 IMAGEN, TECNOLOGÍA Y DISEÑO
ÁREA DE CONOCIMIENTO: 185 - CÓDIGO DE LA UNESCO: 6203
DIRECTOR DE TESIS: PABLO PERERA VELAMAZÁN



“En cierto sentido, la obra representada
en ese teatro sin lugar siempre es la misma:
la que repiten indefinidamente
los dominadores y los dominados.”

–Michel Foucault,
Nietzsche, la genealogía, la historia.

Este tomo es nuestra respuesta, durante tiempo pensada y cuidadosamente ordenada, a las numerosas e insatisfactorias experiencias que, bien como público asistente, bien como agentes de las representaciones escénicas, hemos acumulado en las dos últimas décadas.

La forma final que la investigación presenta, a modo de manual para la práctica del diseño de espacios escénicos, ha sido inesperada y, consecuentemente, sus conclusiones han desbordado los límites de un texto y han adoptando la apariencia de herramientas de diseño.

El orden que somete la reflexión a nuestra respuesta nos aconseja comenzar nuestro estudio bajo el largo título: Genealogía de los teatros: el espacio teatral como paradigma del diseño posible en el discurso dominante.

GENEALOGÍA DE LOS TEATROS

EL ESPACIO TEATRAL
COMO PARADIGMA DEL DISEÑO POSIBLE
EN EL DISCURSO DOMINANTE
PABLO FERNÁNDEZ SANZ

ÍNDICE |

| | |
|------------------------|----|
| THESIS ABSTRACT (*) | 7 |
| └ ESSENTIAL REFERENCES | 14 |

CONSIDERACIONES PREVIAS

| | |
|---|----|
| La tradición aristotélica como ámbito | 15 |
| La genealogía como método | 22 |
| El teatro como espacio de diseño-eficaz | 27 |
| El discurso dominante | 30 |
| Apéndice, breve aclaración | 36 |

ARCHIVO

| | |
|---|----|
| Formación del <i>archivo-dentro-del Archivo</i> | 39 |
| <i>Corte provisional</i> , selección | 59 |
| Teatro trágico en Siracusa #1 | 60 |
| Teatro romano en Arausio #2 | 61 |
| Corral de comedias en Almagro #3 | 63 |
| Teatro Olímpico #4 | 64 |
| Sala Richelieu #5 | 65 |
| Palacio Garnier #6 | 66 |
| Bayreuther Festpielhaus #7 | 69 |
| Berliner Philharmonie #8 | 70 |
| Multicine Megabioscoop-Pathé #9 | 72 |

(*) Resumen de la tesis en inglés, con la bibliografía esencial.

EXPOSICIÓN

-Parte primera: Línea dominante-

| | |
|------------------------------------|-----|
| Migraciones | 75 |
| TEATRO-ABSOLUTO | 79 |
| Danza-Música | 80 |
| Palabra-Relato | 84 |
| TEATRO-RELATO | 86 |
| Polis griega | 90 |
| Máscara-túnica | 102 |
| TEATRO-TRÁGICO | 107 |
| L Teatro trágico en Siracusa #1 | |
| Civitas imperial romana | 111 |
| TEATRO-HISTRIÓNICO | 118 |
| L Teatro romano en Arausio #2 | |
| Gesto-Pantomima | 121 |
| Maquinaria escénica | 121 |
| Feudalismo cristiano | 124 |
| Burgo cristiano post-feudal | 129 |
| TEATRO-NEGLIGENTE | 133 |
| L Corral de comedias en Almagro #3 | |

ÍNDICE |

| | |
|----------------------------------|-----|
| Renacimiento y corte absolutista | 138 |
| Perspectiva lineal | 143 |
| TEATRO-PERSPECTÍVICO | 144 |
| ↳ Teatro Olímpico #4 | |
| ↳ Sala Richelieu #5 | |
| Burgo industrial | 154 |
| TEATRO-PASARELA | 157 |
| ↳ Palacio Garnier #6 | |
| Fotografía | 163 |
| Cinematógrafo | 165 |
| Fonógrafo | 166 |
| Technicolor | 167 |
| Mega urbe postindustrial | 169 |
| TEATRO-MÁQUINA | 172 |
| ↳ Megabioscoop-Pathé #9 | |
| NO-TEATRO | 177 |
| Umbral digital | 178 |
| -Parte segunda, Línea singular- | |
| Sociedad nostálgica-utópica | 179 |
| TEATRO-ESTÉTICO | 184 |
| ↳ Bayreuther Festspielhaus #7 | |
| TEATRO-NEOTRÁGICO | 190 |
| ↳ Berliner Philharmonie #8 | |

ÍNDICE |

CONCLUSIONES

| | |
|------------------------------------|-----|
| Antecedente, tabla Oskar Schlemmer | 196 |
| Ley de emergencia, fundamentos | 197 |

HERRAMIENTAS

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Diseños posibles, línea dominante | 205 |
| Diseños posibles, línea singular | 225 |
| Ley de emergencia, diagrama final | 237 |

DOS ANEXOS

| | |
|--------------------------------|-----|
| ANEXO 1 - 'antiTEATROS' | 239 |
|--------------------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| antiTEATRO donde el bailarín deviene en su forma marioneta | 240 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| antiTEATRO para las dos manos de Johann Sebastian Bach | 242 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| antiTEATRO para el relato del mito contemporáneo | 244 |
|---|-----|

| | |
|-------------------------------|-----|
| ANEXO 2 - BIBLIOGRAFÍA | 247 |
|-------------------------------|-----|

THESIS ABSTRACT (*) L ESSENTIAL REFERENCES

(*) Resumen de la tesis y bibliografía esencial, en inglés.

THESIS ABSTRACT |

This thesis analyses western tradition spaces for performances, Aristotelian-rooted theatrical spaces, with a special focus on the economic, social and aesthetic balances in which each of them were possible.

This investigation is presented under the title: “GENEALOGY OF THEATRE. THE THEATRICAL SPACE AS A PARADIGM OF THE POSSIBLE DESIGN IN DOMINANT DISCOURSE.”

THESIS ABSTRACT |

INTRODUCTION

The purpose of this work is to trawl through the surface of theatres as they stand in search for signs that show the violence of the balance of the forces (social, economic and aesthetic) that made them efficient and successful designs, in relation to others that simply did not happen.

We are not trying to provide merely a descriptive account of the appearance of the spaces under analysis, even if such description plays an important role in our investigation, nor do we intend to provide a detailed list right through History(ies), (the History of Theatre, the History of Architecture or the History of Design).

The aim of this study is, therefore, to prove and show that the occurrence of discourse, which at first sight is concealed in theatres, is the real reason for their appearance and not an intended continuation of the standard models of theatrical spaces. Using the genealogical concepts of discourse, we will try to *prove that the phrases are not what they seem* and will attempt to *expose them* by means of a careful and exhaustive study.

THESIS ABSTRACT |

METHODOLOGY

As mentioned above, we will use a genealogical methodology; using the words of the philosopher Michel Foucault in his book “*L’archéologie du savoir*” (Gallimard, 1969), a Genealogy that establishes the rules for the creation of phrases questioning the same in pursuit of their complex and ever-changing origin, before the discovery of an intended mythical origin of the discourse.

GENEALOGY

Genealogy no longer responds to the historical method, which is mainly based on establishing certainty on the basis of *the chain of events*, but rather accepts the discontinuity in the formation of phrases even if these belong to the same scope of signification.

FILE-WITHIN-THE-FILE

This genealogical method imposes an initial limitation on the scope of the study through the preparation of a *file-within-the-File*. In this phase, the investigation takes the full File, which is formed by the set of each and all of the theatres emerged in western tradition, and, after observing their elements meticulously and thoroughly, reduces it to a necessarily brief selection of occurrences that, due to their relevance, allow the building around them of the norm for their occurrence, the *motor-speech* that we are searching for.

THESIS ABSTRACT |

PROVISIONAL CUT OFF

This delicate selection process, which is essential for the subsequent success of this thesis, is called, in the words of Foucault, *provisional cut off*, given that its aim is not to replace the Full File, nor to represent it in any way, but rather just to reduce its scale to make it more manageable before then restoring it again.

The method simultaneously imposes a second limitation: that related to the balance of forces that give rise to the occurrence.

TECHNOLOGIES

SPACE PRODUCED

These are manifold and diverse; and this is where the other limitation to the study comes in: we will first focus on the technologies that have been used for the performance, technologies that would constitute a possible *History towards the register* (Masks, Tunics, Scenography Equipment, Perspective, Photography, Film); and then we will look at the socio-economic circumstances of the time of the occurrence and of type of space produced by a given society (Greek *Polis*, Roman *Civitas*, Christian *Borough*, absolutist *Court*, industrial *Borough*, post-industrial *Mega-cities*).

THESIS ABSTRACT |

MAIN OBJECTIVE

Therefore, the main objective of this thesis is to establish the *Norms on the occurrence of the performance spaces of Aristotelian tradition* that will guide anyone willing to address any intervention within these particular spaces. We are thinking of all the agents that may take part, in one way or another, in actions towards or from the spaces for the representation of western tradition. These agents include, among others, the actors, stage directors, musicians, set designers, architects, managers, programmers and attending spectators.

SPECIFIC OBJECTIVES

Another specific objective, which is a direct consequence of the main objective, is the creation of a series of tools to study, first, and then to design the spaces for performances on which we act and of the real nature of the performance taking place. These tools will help scholars and designers understand the *distance* that, as the case may be, separates our contemporary circumstances from the circumstances that preceded the space on which we interact and the performance that is being enacted and received (e.g., the performance of the Shakespearean tragedies in the illusionist spaces of post-bourgeois theatres)

THESIS ABSTRACT |

RESULTS

The result of the investigation has revealed the actual existence of two formation discourses: a main discourse, which we call *dominant line*, which has facilitated the appearance of certain spaces preventing, of course, the success of any other spaces and the recent appearance of a second discourse, which we have called *distinctive line*.

CONCLUSIONS

The study concludes establishing a series of categories (up to eleven) that enable a practical approximation to the norms, of a discursive nature, which regulates the formation of phrases. These categories are: Absolute theatre, narrative theatre, tragic theatre, histrionic theatre, negligent theatre, perspectival theatre, catwalk theatre, machine theatre, no-theatre, aesthetic theatre and neo-tragic theatre.

This result has been summarised in the mentioned set of design tools (the eleven ideograms and the graphics) that enable the establishment of the discursive foundations behind *theatres*.

THESIS ABSTRACT |

In view of the investigation, with the support of the tools prepared, we conclude that there is a particular *Norm on the occurrence of spaces for performance* and that, simultaneously, in the same way as its particular discursive exteriority, an immeasurably rich variety of possibilities, yet to be explored, stems.

Proof of the full existence of this exteriority has been, no doubt, to the most exciting outcome of this thesis.

ESSENTIAL REFERENCES

- AA.VV. Bauhaus. Institut für auslandsbeziehungen, 1974
- ABERT, A. Opera in Italy and the Holy Roman Empire. Oxford Press, 1978
- ARISTOTLE Poética. Alianza, 2004
- BAKER, G.H. Análisis de la forma. G.G., 2004
- BENÉVOLO, L. La ciudad europea. Destino, 1992
- BONILLA, L. La danza en el mito y en la historia. Biblioteca nueva, 1964
- CIPOLLA, CM. Historia económica de Europa. Ariel, 1979
- FAJON, R. L'opera à Paris: du Roi Soleil à Louis le Bien-aimé. Slatkine, 1984
- FOUCAULT, M. La arqueología del saber. Siglo XXI, 2002
- FOUCAULT, M. Nietzsche, la genealogía, la historia. Pre-textos, 2004
- HUERTA CALVO, J. Historia del teatro español. Gredos, 2003
- LEFEBVRE, H. La production de l'espace. Anthropos, 1981
- LEFEBVRE, H. La ciudad y el pensamiento marxista. Extemporáneos, 1973
- LESKY, A. La tragedia griega. El acantilado, 2001
- PIGNARRE, R. Historia del teatro. Eudeba, 1965
- SPOTTS, F. Bayreuth: A history of the Wagner Festival. Yale Press, 1996

CONSIDERACIONES PREVIAS

Con el propósito de evitar la dispersión del discurso y como una primera estrategia para, así, enfocar mejor nuestra investigación expondremos cuatro consideraciones previas que acotarán el campo y el método del presente estudio y, con ello, el objetivo del mismo.

PRIMERA
CONSIDERACIÓN PREVIA

A lo largo de todo este estudio entenderemos por teatro cualquier espacio que esté destinado a albergar representaciones de tradición aristotélica.

Nuestra elección de la tradición aristotélica como el modo de representación a tener en cuenta en la investigación, en detrimento de cualquiera otro tipo, nos proporciona un primer y deseable límite al ámbito de nuestro estudio.

Esta tradición aristotélica constituye, desde tiempos remotos, el discurso teatral dominante en el mundo occidental pero su enunciación definitiva tuvo que esperar hasta la consolidación de la cultura griega clásica.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

La primera fijación de carácter teórico de la tradición occidental para la representación la encontramos en el texto que Aristóteles (384aC–322aC) dejara bajo el título de *Poética* (c.330aC). El inmenso impacto y seguimiento que este texto tuvo en posteriores generaciones es el responsable de que nuestra tradición escénica sea conocida como tradición aristotélica.

Sin embargo, y para una correcta comprensión del pensamiento estético de Aristóteles con respecto a la representación, debemos primero exponer brevemente el pensamiento de su maestro Platón (428aC–347aC).

El maestro Platón habla de este mundo, el físico, como de una sombra de aquel otro, el de las perfectas formas puras¹ (*arketypos*). Consecuentemente, Platón desprecia cualquier representación de la realidad por ser ésta una *imitación de una imitación*². Bajo esta *mirada* del mundo, el maestro de Aristóteles toma la representación como el segundo grado de alejamiento de la Verdad, de las formas puras, y les asigna la mínima capacidad para

1. PLATÓN, *El banquete*, 215.

2. PLATÓN, *República*, 598-601.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

proporcionarnos conocimiento (*episteme*) y, por ello, sitúa la representación en el más bajo de los niveles de conocimiento: la conjetura (*eikasia*)³.

Si bien Platón rechaza la capacidad de las imágenes (*eidola*) como medio de conocimiento él mismo distingue en su juicio⁴ dos tipos básicos de imitación: La representación-genuina (*eikon*), la cual presenta las mismas propiedades de su modelo, y la imagen-aparente (*phantasma*) que sólo se parece al original. Así, mientras que las primeras son aún capaces de proporcionar a los hombres una cierta aproximación a la comprensión del mundo, las segundas son absolutamente *perversas* por absolutamente *engañosas*. Sobre esas primeras, de las imágenes-genuinas, Platón llega a afirmar, en referencia directa a la música y a la danza, que, ambas, son “*indispensables para la educación del carácter*.”⁵ Sobre aquellas segundas, las imágenes-aparentes, el maestro de Aristóteles muestra su desprecio al sentenciar, frente a una pintura que representaba con perfección una cama, que el pintor era parte de *la tribu de los imitadores*.⁶

3. PLATÓN, *República*, 509-511.

4. PLATÓN, *Sofista*, 265-266.

5. PLATÓN, *Leyes*, 664.

6. PLATÓN, *Timeo*, 19.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Esta distinción platónica de las imágenes entre dos extremos opuestos: la imagen-genuina (*eikon*) y la imagen-aparente (*phantasma*) nos será de gran ayuda en la elaboración de nuestro estudio y a ella volveremos en su debido momento.

Como resulta evidente, este discurso *condenatorio* que de las imitaciones hace Platón hubiera hecho imposible cimentar una tradición teatral como la nuestra. Para ello hizo falta que el discípulo *negara* al maestro.

En el capítulo IV de *Poética* leemos el siguiente juicio escrito por Aristóteles: “*El imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también le es connatural el complacer a todos con las imitaciones.*”⁷

7. ARISTÓTELES, *Poética*, IV.

Con este breve párrafo, Aristóteles no sólo rectifica a su maestro Platón al considerar que la imitación (*mimesis*) sí es un medio útil para el conocimiento sino que, además, le atribuye otra capacidad: la de complacer a *todos*.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Capacidad de imitar que alcanza en este texto un ámbito universal y exclusivamente humano. Ésta definición aristotélica de *mimesis*, la contenida en ese párrafo de *Poética*, es la que constituye el fundamento de la tradición escénica occidental.

En *Poética*, Aristóteles no se limita a *dignificar* la *mimesis* sino que se lanza a un detallado estudio y clasificación de las distintas imitaciones según los medios que utilizan para llevar a cabo su imitación y, posteriormente, juzga cada uno de los tipos que encuentra según su eficacia.

Para lograrlo, Aristóteles se pregunta, en primer lugar, cuáles son los medios de los que se sirven los hombres para tales imitaciones y escribe, concluyendo, que: “(…) *algunos* [hombres] *imitan muchas cosas con colores y formas, reproduciéndolas*, [y que otros] *hacen la imitación sirviéndose del ritmo, de la palabra, de la armonía, bien por separado, bien mezclándolos* (…) *que unos los emplean todos* [los medios] *al mismo tiempo y otros, en cambio, cada uno por su parte. Éstas son pues, digo, las diferencias entre las artes, conforme a los medios con que hacen la imitación.*”⁸

8. ARISTÓTELES, *Poética*, I.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

A continuación, y una vez determinados los medios con que los hombres hacen las imitaciones (los colores, las formas, el ritmo, la palabra y la armonía), Aristóteles clasifica éstas según la combinación de medios utilizados para lograrlas. Así, el discípulo de Platón concluye afirmando que la tragedia es “(…) *la imitación de una acción seria y completa* [y que] *los medios con los que se imitan son dos* [la palabra y la música], *el modo de imitar, una* [la escena], *las cosas que imitan tres*, [argumento, caracteres y manera de pensar] “⁹ y que, además, “[La tragedia] *es superior por el hecho de que tiene todo lo que posee la epopeya y además, lo que no es poco, la música y lo espectacular, medios decisivos para deleitar* (…). Así, que la tragedia es superior a la epopeya por todo esto y también por el efecto de su arte (…). en tanto que logra mejor su fin.”¹⁰

9. ARISTÓTELES, *Poética*, VI.

10. ARISTÓTELES, *Poética*, XVI.

De esta manera, el arte de la tragedia, es considerado superior a todas las demás imitaciones debido a que en su ejecución combina todos los *medios* para imitar al mismo

CONSIDERACIONES PREVIAS |

tiempo, antes que sólo unos pocos, logrando una imitación plena, tanto de los objetos como de las acciones de los hombres, y porque, además, es el más eficaz en alcanzar su cometido: el conocimiento y el placer. La tragedia se constituye, así, en el paradigma de la *mimesis* aristotélica.

Llegado a este punto de la *Poética*, Aristóteles profundiza en su idea de imitación, alejándose para siempre de su maestro, y abandona la *imagen-genuina*, la *imagen-justa* decimos nosotros, en favor de otra imitación más *completa*, en favor de una imagen-plena, o dicho en otras palabras: somete lo verdadero a lo verosímil como nuevo rasgo fundamental de la *mimesis*. Para ilustrar este definitivo *desplazamiento* del concepto de *mimesis* traemos un texto extraído de la misma *Poética* de Aristóteles que demuestra con claridad su preferencia por lo verosímil de la *imagen-plena* antes que por lo genuino de una *imagen-justa*. El texto se refiere al comentario sobre un poema de Píndaro (518aC–446aC) donde el poeta cita una *cierva-de-cuernos-de-oro*.¹¹

11. PÍNDARO, *Olimpica III*, v.52.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

12. ARISTÓTELES, *Poética*, XV.

Ante la imposibilidad zoológica de tal cosa, Aristóteles sentencia que “[si bien] *hay que procurar en la medida de lo posible, que no haya ningún error (...) es un mal menor el que el artista no sepa que la hembra del ciervo no tiene cuernos que el que la represente sin parecido alguno.*”¹²

Fundamentada en este afán por lo verosímil, muy cerca de la *phantasma* platónica, antes que por lo genuino, la *eikon* diría Platón, la tradición aristotélica de la representación inicia su carrera hacia la construcción de la *imagen-aparente* del mundo en detrimento de la *imagen-genuina* del mundo. Un afán, éste, que recorrerá las épocas y que ha llegado intacto hasta nuestros días. Esta tradición *teatral*, la de la representación verosímil de la mimesis aristotélica, la que se dirige hacia la imagen plena del mundo, y no otra, es la tradición para la que se destinan los espacios que estudiamos en esta investigación.

SEGUNDA CONSIDERACIÓN PREVIA

Nuestra segunda consideración previa se refiere al método de investigación que hemos utilizado para la elaboración de este texto: la genealogía *foucaultiana*.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

La genealogía, tal y como la propone Michel Foucault (1926–1984) y que nosotros adoptamos como método de análisis, no se entiende como una aproximación al discurso en busca del mítico *origen-primer* según la pretendida continuidad histórica de los acontecimientos sino como la búsqueda del *Entstehung*¹³ nietzscheano, que podríamos traducir como *punto de surgimiento* o como *punto de emergencia*.

Esta genealogía foucaultiana se trata, así, de una forma de acercamiento al pasado que, en las propias palabras de Foucault, “*debe mostrar el cuerpo totalmente impregnado de historia, y la historia arruinando el cuerpo*”¹⁴ y que presenta los acontecimientos y los objetos como “*los episodios actuales de una serie de sometimientos [cuya] emergencia [o Entstehung] se produce siempre en un cierto estado de fuerzas, (...) en un juego azaroso de las dominaciones.*”¹⁵ Así, al adoptar esta técnica genealógica, presentaremos los espacios para la *mimesis* aristotélica desde el “*análisis de la Entstehung [mostrando] el juego, la manera en que luchan unas [fuerzas] contra otras.*”¹⁶

13. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, III.

14. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, IV.

15. *Ibidem* 14.

16. *Ibidem* 14.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Estas *fuerzas-en-lucha*, en constante equilibrio-desequilibrio, cuyo estado en cada momento forma una *ley de emergencia* de los acontecimientos y los objetos, no son más que los propios contemporáneos incidiendo sobre el espacio, generándolo con su presencia y acciones, con su organización social y capacidad técnica, con sus miserias y anhelos, con sus ritos y ceremonias o, en palabras del propio Foucault mediante una violencia que “(...) *en cada momento de la historia, se fija en un ritual; [y que] impone obligaciones y derechos.*”¹⁷ Es esta violencia, con sus dominaciones y servidumbres, y no otra, será a la que atenderemos en nuestra investigación.

17. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, IV.

18. FOUCAULT, *Arqueología del saber*, III, 5.

Para determinar nuestra *ley de emergencia de los espacios para la representación aristotélica* debemos formar, en primer lugar, un archivo con los *restos-del-discurso*, que son los teatros mismos, a modo de catálogo general que contenga en su interior “*las obras diferentes (...) que pertenecen a una misma formación discursiva, todas esas figuras y esas individualidades diversas [que] comunican por la forma de positividad de su discurso.*”¹⁸

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Consecuentemente, el archivo con los teatros, así formado, “*define un campo en el que pueden eventualmente desplegarse identidades formales, continuidades temáticas, traslaciones de conceptos, juegos polémicos.*”¹⁹

El archivo formará, así, una colección de *espejos-perfectamente-pulidos*, que escudriñaremos con atención, y en cuyas superficies se refleja el discurso dominante como su *ley-de-emergencia*: un archivo como el conjunto de los *restos-del-discurso* que nos muestran en su superficie las *marcas* de su propia *Entstehung*.

Sin embargo, este archivo al que nos vemos abocados, el de todos los teatros destinados a las representaciones de tradición aristotélica, se nos presenta con unas dimensiones inabarcables. Aquí, y en virtud de la viabilidad del estudio, y por lo tanto de una mayor eficacia del mismo, hemos reducido el archivo general a otro menor, convenientemente más manejable, que llamamos *archivo-dentro-del-archivo*.

19. FOUCAULT, *Arqueología del saber*, III, 5.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Para la elaboración de este *archivo-dentro-del-archivo*, ha sido necesario el establecimiento unos criterios de selección que, con el tiempo, se han reducido a sólo uno: el del éxito del teatro como diseño *eficaz* para realizar sus funciones. Así, de entre todos los restos del discurso tomaremos sólo en consideración los espacios para la imitación que constituyeron una *emergencia-de-éxito*, donde entendemos por *emergencia-de-éxito* los resultados eficaces que sobrevivieron a sus otros contemporáneos que se perdieron en la competición y, por lo tanto, menos adecuados, menos eficaces. Este hecho mismo, el de ser espacios que prevalecieron frente al resto, nos garantiza que respondieron con más eficacia al discurso dominante en su *punto-de-surgimiento* y que son, por tanto, especialmente útiles para la elaboración de nuestra *ley-de-emergencia*.

20. FOUCAULT *Arqueología del saber*, VI, I.

Finalmente, toda genealogía implica una labor arqueológica sobre los cuerpos aparecidos, sobre el archivo elaborado. Una arqueología, como última etapa del estudio, que debe construir “*discursos como prácticas especificadas en el elemento del archivo.*”²⁰

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Esta última etapa, este movimiento final, de la investigación culminará con la elaboración de una herramienta para la mejor comprensión de estos espacios que desde la tradición de la representación aristotélica nos hemos dotado en la cultura occidental y que prevenga, al interesado en la representación, de lo porvenir. El descubrimiento de esta ley de emergencia y su plasmación como herramienta de estudio es el objetivo final de este estudio, y la medida de su éxito.

La tercera consideración previa se deduce de la segunda y se refiere a la consideración de los teatros fuera del ámbito de la Arquitectura.

TERCERA CONSIDERACIÓN PREVIA

En este estudio, los teatros no serán considerados, ni presentados, desde el punto de vista de la *'Historia de la Arquitectura'* ni como la creación de un artista o arquitecto en particular sino como los resultados finales de la eficaz adecuación a su función de los espacios o, lo que es lo mismo, de los teatros como los espacios ciertos que emergen en cada momento para cumplir eficazmente las funciones que se le exigen: el teatro como *diseño-eficaz*.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Con esta tercera consideración reclamamos para nosotros la herencia de Adolf Loos (1890–1933) y su aversión por “*la idea romántica del individuo que con sus altas dotes trasciende los límites propios de su propia época*”²¹ y abrazamos, junto con los miembros de la Bauhaus, la declaración de principios que publicara el mismo Loos en la revista *Arquitektur*: “*Sólo una pequeña parte de la arquitectura pertenece al arte: la tumba y el monumento. Todo lo demás, todo lo que sirve a una finalidad, debería ser excluido del reino del Arte.*”²²

21. Como citado en FRAMPTON, *Historia crítica de la Arquitectura: Adolf Loos y la crisis de la cultura, 1896-1931*. (pág. 94)

22. Ibidem nota 21 (pág. 93)

Nuestra consideración de la Arquitectura en general, y específicamente, de la arquitectura teatral como el *diseño-eficaz* de un espacio funcional, cuya forma final es la consecuencia de su adaptación a las funciones que desempeña nos permite eludir los *a priori* históricos que trae consigo la visión *formalista* de la '*Historia de la Arquitectura*' y nos permite el análisis de los teatros contenidos en el archivo sin la *carga* que ésta impone.

Adoptaremos, desde aquí, como principio de análisis de los teatros su función como la causa primera de su forma.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Esta relación directa entre la forma y la función nos permitirá extraer de nuestro archivo la *ley-de-emergencia* que está *detrás* de los teatros y de la que los teatros son el reflejo sin interferencias estilísticas *a priori*.

Su *función-primer*a, y evidente, que deben satisfacer estos teatros es la de albergar, eficazmente, las representaciones de mimesis aristotélica que ya hemos descrito. Esta *función-primer*a es una de las constantes en el estudio pero, como el archivo nos demostrará, no implica una forma constante en el diseño de los espacios que sin embargo fueron, todos, eficaces. La gran variedad de soluciones que conocemos nos alerta de la complejidad de las fuerzas que sobre el punto de emergencia han actuado en cada momento y que el desarrollo de la exposición irá desgranando.

Cabe adelantar, para la mejor comprensión, que las variables de mayor incidencia sobre este abanico de *soluciones eficaces* son dos: (1) el constante cambio en las técnicas para producir la mimesis y (2) una parásita función social que los teatros asumirán como propia.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

CUARTA CONSIDERACIÓN PREVIA

La última consideración previa se refiere a las otras dos disciplinas, al margen de la estética y de la genealogía, de las que también nos servimos en la elaboración de este estudio.

Tomamos estas otras dos disciplinas como herramientas para el establecimiento de las condiciones de entorno que producen los equilibrios-*desequilibrios* a los que los teatros deben responder para ser soluciones eficaces. Estas disciplinas se refieren a dos asuntos que corren paralelos: el desarrollo de las técnicas de *mimesis* y los equilibrios sociales para cada momento histórico.

Respecto al primer asunto, el que dibuja el tránsito de nuestra tradición occidental por el camino del desarrollo de técnicas de imitación, que como veremos se dirigen hacia el registro, nos valem de una breve recopilación de sucesos que denominamos: *historia-hacia-el-registro*.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

En esta *historia-hacia-el-registro*, que se desplegará en paralelo al desarrollo en nuestra investigación, donde incluiremos los avances más significativos y que han sido decisivos en la carrera, de corte fundamentalmente científico, en pos de una perfecta *mimesis* aristotélica, de la construcción de la imagen verosímil o *imagen-plena*. Por ello, esta *historia-hacia-el-registro* recorre los descubrimientos e invenciones, las *maneras*, que significaron un paso *adelante* en el afán del hombre hacia la obtención de la representación verosímil del mundo, última y definitiva meta de esta carrera.

La otra disciplina que utilizaremos como herramienta de investigación, esta vez para jalonar nuestro recorrido a través de las distintas formas de organización social que en el tiempo se han dado, y siempre dentro de nuestro límite *autoimpuesto* de la tradición occidental, será el análisis del desarrollo social que iniciaron Kart Marx (1818–1883) y Friedrich Engels (1820–1895) y que, en su versión más sofisticada nos ofrece el pensamiento del francés Henri Lefebvre (1901–1991).

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Este análisis, entre lo social y lo económico, se fundamenta en la convicción de K.Marx y de F.Engels que las distintas organizaciones históricas son las expresiones distintas, para cada momento, del constante *conflicto* entre la ciudad y el campo y de su consecuente división del trabajo, es decir, del modo de producción. Este planteamiento queda expresado de manera clara cuando Marx escribe que: “*el antagonismo entre ciudad y campo empieza con el paso de la barbarie a la civilización, de la organización tribal al Estado, de la localidad a la nación y se extiende a través de toda la historia de la civilización hasta nuestros días.*”²³

23. K. MARX y F. ENGELS, *La ideología alemana*. (pág. 42)

24. LEFEBVRE, *El pensamiento marxista y la ciudad*. (pág. 104)

Este *antagonismo* entre la ciudad y el campo, como los dos polos opuestos de esta dialéctica de contrarios, y que en su literalidad se refiere fundamentalmente a las relaciones económicas entre ambos fue llevado a su mayor grado de sofisticación por Lefebvre, a cuyos postulados recurriremos en este estudio, bajo la expresión: “*La producción no deja nada fuera de ella, nada de lo que es humano. (...) en ese sentido amplio implica y comprende ideas, representaciones, lenguaje.*”²⁴

CONSIDERACIONES PREVIAS |

En este punto no podemos dejar de adelantar los evidentes paralelismos que se presentan entre la tendencia hacia la *urbanización-total* del espacio y la carrera científico-aristotélica hacia la consecución de la imagen plena. Estos profundos paralelismos entre ambas, la *historia-hacia-el-registro* y la *historia-hacia-la-urbanización*, y los paralelismos entre sus dos metas, la *imagen-plena* y la *urbanización-total*, planearán durante todo el estudio y, como demostrará la exposición, llegarán a identificarse como dos expresiones diferentes de una misma tendencia que llamamos: *la-objetualización-del-mundo*.

De nuevo es necesario adelantar, brevemente, la reciente y virulenta aparición de otra línea de producción del espacio que se presenta como la alternativa a la descrita. Esta línea alternativa, largamente larvada, de origen especulativo y de carácter profundamente utópico, explotó definitivamente en los textos de Nietzsche (1844–1900) y tuvo sus primeros frutos en la producción que Richard Wagner (1813–1883) llevó cabo durante sus años de exilio.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Este rechazo de Nietzsche a la tendencia hacia la *objetualización* del mundo quedó claramente expresado en sus polémicos textos donde la descalifica como *humana demasiado humana* y que el pensador alemán identifica con un enfermo impulso de corte apolíneo que lleva al *hombre contra sí mismo*.

Este rechazo nietzscheano se personalizará en un desprecio por los agentes productores de la *objetualización*: primero contra las castas sacerdotales ²⁶, especialmente las del cristianismo y el judaísmo, y después, contra los burócratas del Estado. Nietzsche denunciará a estos agentes como una suerte de generadores de *geometrías* [espaciales] *falsas* que él define como “(...) las *formidables barreras que la organización social ha construido para defenderse contra los antiguos instintos de libertad (...) del hombre salvaje, libre y vagabundo*” y proclama, proféticamente, la necesidad de *la-superación-del-hombre*²⁷ mediante el retorno de los valores naturales, del perdido impulso dionisiaco, es decir, del primitivo afán de abandono en lo natural que todavía habita en el Hombre.

26. NIETZSCHE, *El anticristo*. (pág. 105-111)

27. NIETZSCHE, *Genealogía de la moral*. (pág. 21, 25-26)

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Con este violento rechazo a la *urbanización total del espacio* y desde una visión profética del *porvenir* se inaugurará una línea singular de producción del espacio que constituirá la principal alternativa a la línea dominante y que ha resultado el descubrimiento más notable de esta investigación.

APÉNDICE A LAS CONSIDERACIONES PREVIAS

Estas consideraciones previas deben concluir con un breve apéndice que resulta de la aparente contradicción que presenta el texto al yuxtaponerse, dentro del mismo, dos sistemas de pensamiento tan *lejanos* como el dialéctico marxista, que Lefebvre asume como propio, y el genealógico foucaultiano.

Debemos aclarar, aquí, que el *uso* que de ambos discursos hacemos es completamente independiente y que en ningún momento de la exposición serán considerados en el mismo estrato de la estructura del texto. Esta programación del texto, de estructura por estratos, evita que ambos discursos entren en conflicto y, también, que aparezcan las previsibles e indeseables incongruencias que su indebido uso conjunto acarrearía.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

De esta manera, Lefebvre realiza el desplazamiento hacia lo social del discurso *económico* de Marx, y considera que cada sociedad, con su distinto modo de producción, produce su espacio social y que, por lo tanto, “*el espacio es un producto social*.”²⁴

Lefebvre llegará aún más lejos en la sofisticación del discurso de Marx cuando reformula el conflicto campo-ciudad como la causa primera del devenir de la sociedad. Este devenir, así reformulado, se nos presenta como un imparable movimiento de progresiva urbanización del espacio hacia lo que él denomina *urbanización-total*. Para el pensador francés, este movimiento hacia la urbanización total del espacio no ha terminado y debe ser tomado como “*la tendencia, la orientación, la virtualidad más que un hecho consumado*.”²⁵

24. LEFEBVRE, *La producción del espacio*. (pág. 23)

25. LEFEBVRE, *La revolución urbana*. (pág. 65)

Este planteamiento, el de los cambios sociales como la consecuencia de *la* tendencia hacia *la-urbanización-total* del espacio, la renombraremos como *Historia-hacia-la-urbanización*, y es la herramienta que tomamos para nuestro propio análisis de los teatros.

CONSIDERACIONES PREVIAS |

Así, en la exposición tomaremos el sistema de pensamiento marxista, su dialéctica de contrarios (*campo-ciudad*) como un discurso cerrado y completo a modo de *objeto* (intelectual) encontrado, de yacimiento arqueológico, como a su vez los propios teatros son considerados simples *enunciados* y no agentes activos del discurso. Esta consideración de la dialéctica marxista como un *pensamiento-objeto* heredado contrasta, así, con el *uso-motor* que de la genealogía foucaultiana hacemos. Siendo la genealogía foucaultiana, por su propia naturaleza, una herramienta sistémica, ésta *se* sitúa en el estrato superior de la estructura expositiva como generadora del orden del discurso, y su sentido último.

Podemos concluir, por lo tanto, que la dialéctica marxista *campo-ciudad* comparte con el *archivo-dentro-del-archivo*, con *historia-hacia-el-registro* y con las definiciones platónicas de la imagen como fuente de conocimiento, la *eikon* y la *phantasma*, su condición de yacimiento y que están, todos, como tales, sometidos a la estrategia investigadora, y al orden abierto, de la genealogía foucaultiana.

ARCHIVO

El método de investigación adoptado: la genealogía *foucaultiana*, tal y como ya hemos esbozado en nuestra 'segunda consideración previa', establece un procedimiento de investigación que se fundamenta en la existencia de un campo de posibilidad en el que el enunciado se puede dar. Será en esta región donde, y sólo ahí, el enunciado pueda emerger.

El objetivo último de esta investigación es el establecimiento de este *campo de posibilidad* donde las fuerzas (en nuestro caso acotadas a las sociales, las económicas y las estéticas) inciden sobre la emergencia de los enunciados (los espacios para la representación),

Asimismo este campo de posibilidad, expresado como una ley de emergencia, debe deducirse de los propios *objetos* encontrados, los espacios de representación mismos y que podemos denominar, por tanto, yacimientos.

ARCHIVO |

“Se trata de reconocer que no son [las emergencias], al fin y al cabo, lo que se creía a primera vista. En una palabra, que exigen una teoría, y que esta teoría no puede formularse sin que aparezca, en su pureza no sintética, el campo de los hechos del discurso a partir del cual se los construye.” (pág.42,ref.)

Un reconocimiento que nos sitúa ante un inabarcable archivo, “(...) *un dominio inmenso, pero que se puede definir: está constituido por todos los enunciados efectivos, en su dispersión de acontecimientos y en la instancia que le es propia a cada uno*” (pág.43,ref.), el archivo de todos y cada uno de los espacios de representación que han emergido en cualquier lugar o tiempo, un “*corpus de enunciados*” (pág.43,ref.) que nos permita “*definir, a partir de ese conjunto que tiene el valor de muestra, unas reglas que permitan construir otros enunciados a parte de éstos: incluso si han desaparecido desde hace mucho tiempo*” (pág.44,ref.)

Los entrecomillados en el cuerpo de texto de esta sección, destinada a presentar el método de investigación utilizado a lo largo de la investigación, tienen como su única referencia: FOUCAULT., M. *La Arqueología del saber*. Siglo XXI, 2002. (La página de procedencia viene señalada en cada caso)

El archivo así definido, es inabarcable, se trata de “*un conjunto siempre finito [que puede] por su masa, sobrepasar toda capacidad de registro, de memoria o de lectura, pero constituyen, no obstante, un conjunto finito.*” (pág.45,ref.)

ARCHIVO |

Con el objeto de poder trabajar con un archivo de una escala asumible, se trata de establecer un criterio que nos permita el establecimiento de un *archivo-dentro-del-Archivo*.

Este *archivo-dentro-del-Archivo* debe recoger los yacimientos que ocupen en este campo de posibilidades “*en medio de los demás y en relación con ellos, un lugar que ningún otro podría ocupar* [enfrentando a los enunciados del archivo a la pregunta] *¿cuál es, pues, esa singular existencia, que sale a la luz en lo que se dice, y en ninguna otra parte?*”(pág.45,ref.)

Esta restricción debe operar a favor del estudio sobre las “*relaciones entre enunciados o grupos de enunciados y acontecimientos de un orden completamente distinto (técnico, económico, social, político). Hacer aparecer en su pureza el espacio en el que se despliegan los acontecimientos discursivos (...) hacerse libre para describir en él y fuera de él juegos de relaciones*” (pág.47,ref.)

ARCHIVO |

Para adoptar el criterio de selección de unos yacimientos en detrimento de otros debemos “*aceptar un corte provisional*” (pág.45,ref.) para evitar “*un dominio en el que las relaciones corren el peligro de ser numerosas, densas (...) con las que se corre el peligro de borrar los límites de este primer esbozo*” (pág.49,ref.)

Un *archivo-dentro-del-Archivo*, un archivo acotado, que podamos examinar, primero, y recorrer, después para “*localizar las ‘superficies’ primeras de su emergencia: mostrar dónde pueden surgir, para poder después ser designadas y analizadas, esas diferencias individuales*” (pág.66,ref.)

Para que esta doble intervención sobre el archivo nos permita establecer los principios de emergencia de los espacios para la representación que buscamos debemos establecer al archivo unos límites que lo reduzcan a una escala manejable.

La elaboración de este *archivo-dentro-del-Archivo*, entonces, bajo este método genealógico, se someterá al conjunto de todos los espacios-yacimientos al criterio de su

ARCHIVO |

mayor eficacia en la función de representar las fuerzas que, al mismo tiempo, le hacen emerger en un punto concreto del campo de posibilidad, es decir, que constituya “*un objeto de discurso (...) para que se pueda ‘decir de él algo’* [en la certeza de] *que no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa*” (pág.73,ref.)

Este conjunto de espacios *privilegiados* por el *corte provisional* de Archivo general es generado tras interrogar a todos los enunciados sobre su propia formación y sólo entonces aparecen las entradas que “*en su singularidad son capaces de determinar las reglas específicas según las cuales han sido formados*” (pág.118,ref.) cuando “*se le interroga a él mismo sobre las reglas de su formación*”(pág.131,ref.)

Podemos afirmar, entonces, que el *archivo-dentro-del-Archivo* nos informa de un número sustancial de relaciones que permiten establecer una Ley de emergencia de los espacios para la representación, objeto último de la investigación.

A continuación es pertinente una breve descripción del proceso de interrogación, *a sí mismos*, de algunos de los espacios de representación del Archivo.

ARCHIVO |

En la interrogación a los yacimientos del archivo de teatros trágicos, que presenta un número relativamente limitado de enunciados, es especialmente relevante lo que se refiere al carácter de re-encuentro con la Naturaleza que el ciudadano de la polis buscaba en sus representaciones del mundo.

La mayor parte de ellos han sido devorados por los crecimientos de los mismos asentamientos que los hicieron, entonces, posibles. Ejemplo fundamental de esta voracidad del crecimiento de lo urbano sobre la huella cultural es el teatro en Argos.

De los que mantienen, casi intacta, su ligazón esencial con la Naturaleza, su darse *en* la Naturaleza, son destacables los localizados en Epidauro Delfos, Segesta, Priene, Dodona y Siracusa.

Teatro trágico en Dodona ►



ARCHIVO |

Cada uno de éstas emergencias responden al observador atento con multitud de información: como la indisoluble unión que entre los espacios del templo y del teatro se daba entonces, especialmente intensa en Delfos con su gran importancia como centro espiritual, que supera lo local, en relación a la adoración de Apolo y las adivinaciones; como la intimidad del espacio que se da en Segesta o en Priene, con aforos reducidos donde la representación trascendente en comunidad puede aún darse; al contrario que en el monumental teatro en Epidauro, de una perfección abrumadora en su ejecución formal.

Teatro trágico en Epidauro ►



Teatro trágico en Segesta ►



De todos ellos, emergencias notables dentro del campo de posibilidades que estudiamos, escogemos para nuestro archivo—dentro-del-Archivo al teatro trágico de Siracusa, que nos proporciona la mayor cantidad de información relevante sobre las fuerzas que permitieron su emergencia, en especial su característico horizonte marítimo, que a diferencia de los horizontes montañosos de los teatros de Dodona o Segesta, nos habla con mayor claridad de la nostalgia trascendente del habitante de la polis por su pasado *en* la Naturaleza, a la que retorna con sus representaciones.

ARCHIVO |

En el ámbito del espacio social romanizado, la cuestión se multiplica exponencialmente.

La capacidad económica e ingenieril del espacio social romano y la gran extensión de la región ocupada por el Imperio en su apogeo han permitido, conjuntamente, un gran número de emergencias y una mayor supervivencia de las mismas y, consecuentemente, amplían el archivo a una escala mayor que la emergencia trágica griega.

Sin embargo, el proceso de *corte provisional* de este inmenso archivo es idéntico al realizado en la anterior observación del modelo trágico-griego; preguntar-*le* al enunciado mismo e incorporar al *archivo-dentro-del-Archivo* el más revelador en sus respuestas.

Las emergencias de teatros histriónicos en la propia ciudad de Roma nos enfrentan al teatro Marcello, un inmenso recinto para 11.000 asistentes. Aquí, su condición urbana a perjudicado la conservación este teatro inmenso solamente mantiene su fachada monumental, que lo marca, sí, como hito urbano pero ha perdido todo su espacio de representación en favor del caserío de vivienda.

Teatro Marcello, Roma ►



Fuera de la capital del Imperio aparecen ejemplos muy bien conservados, en Orange, Djémila, Mérida, Leptis Magna y Sabrantha, que emergieron de muy distintos equilibrios de fuerzas.

El teatro de Djémila, en la actual Argelia, no es plenamente urbano, como el espacio social cosmopolita romano demanda y Leptis Magna y Sabrantha, hoy libios, mantienen un vínculo estrecho con el horizonte mediterráneo, fruto de lo que fue la habitual ocupación y adaptación romana de los teatros griegos donde esto fue más conveniente que construir otro de nueva planta y que se traduce en la presencia

ARCHIVO |

de un vínculo con el horizonte mediterránea aún demasiado *trágico-griego* para considerarlos relevantes.

Leptis Magna, Libia ►



La plena condición de teatro urbano, clave en esta emergencia histriónica, está reflejada en los teatros de Mérida y Orange. El primero carece de la presencia urbana que proporciona el muro monumental de la gigantesca *skené*. Es, por lo tanto, el teatro en Orange, la antigua Aurasio, la emergencia que reúne en un solo enunciado la mayor cantidad de información relevante a nuestra investigación: carácter urbano, presencia monumental y construida de *nueva planta*.

ARCHIVO |

En lo que se refiere al los enunciados que tuvieron su punto de emergencia en el equilibrio que se dio en el burgo cristiano post-feudal ha resultado sencillo dar el *corte* del Archivo.

La plenitud, no sólo formal, del corral de comedias de Almagro es de una intensidad que los demás corrales de comedias palidecen ante su esplendor, pasado y presente. Estos otros corrales aparecen hoy o bien sin uso teatral, o bien reconvertidos como teatros post-cortesanos ‘a la italiana’ (cubiertos, con platea noble, ilusionistas)

Corral del Coliseo, Sevilla ►



ARCHIVO |

Sólo cabe mencionar, el más célebre de los teatros isabelinos, por la singularidad de su emergencia: el teatro 'The Globe'. Esta singularidad se refiere a la persistencia con la que este enunciado toma cuerpo, empujado a bien seguro por una fuerza individual llamada William Shakespeare, dado que fue levantado y demolido en tres ocasiones en tan solo 45 años, entre 1599 y 1644.

The Globe, Londres ►



El recito actual es, pues, la cuarta reconstrucción y adolece de muchos defectos, entre ellos su novedosa construcción, que lo descartan como una emergencia relevante.

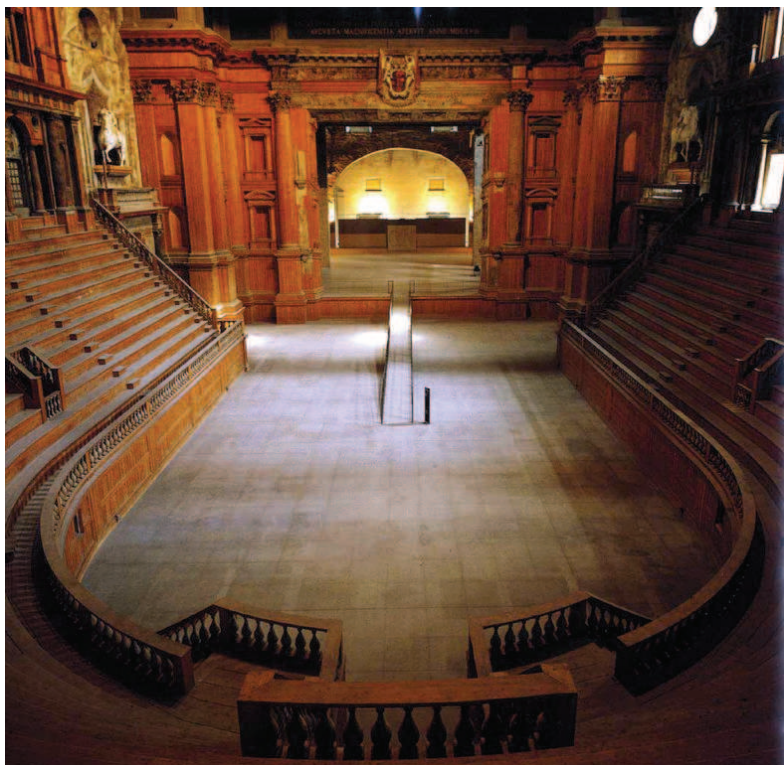
ARCHIVO |

El archivo de los enunciados de los teatros cortesanos del Renacimiento italiano y del período absolutista francés es escaso.

Del primero de estos dos ámbitos de emergencia, del Renacimiento italiano, destacan tres hermosos fracasos del *cinquecento*: el teatro Olímpico en Vicenza y dos de sus descendientes, el teatro Farnese en Parma y el teatro Sabbioneta en Mantua.



Teatro Sabbioneta, Mantua ▲
Teatro Farnese, Parma ►

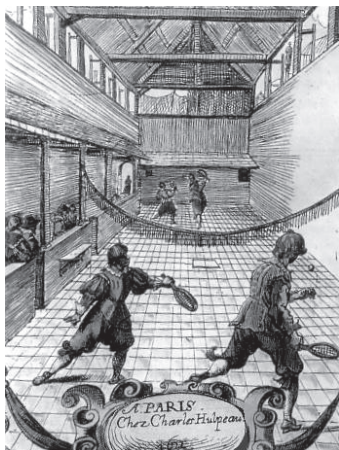


ARCHIVO |

De los tres, el primero es el más relevante, por ser el más cercano al impulso primero de las *camerattas* y al maestro Vitruvio.

Esta escasez de enunciados se agrava en el caso particular del teatro para la tragedia francesa. Esta circunstancia es consecuencia del uso efímero de los espacios destinados a estas representaciones que pretendían recuperar la tragedia como género culto. Las representaciones se ejecutaban en salas de palacio, efímeramente acondicionadas al efecto, y que a menudo compartían uso con los *Jeux de Paume*.

Jeux de Paume, Paris ▼



Así las cosas, sólo quedan, para nuestro análisis, los testimonios de los que a ellas acudieron y los documentos gráficos, más volcados en reflejar las recreaciones ilusionistas de los *tableaux vivants*, antes que en la descripción del espacio mismo de representación

Especialmente significativo es el espacio que Richelieu impulsó en Fontaineblau para la representación de la nueva tragedia francesa, inmortalizado en la imagen del pintor e ilustrador Jean de Saint-Igny.

ARCHIVO |

El siguiente ámbito de emergencia dentro del Archivo general de enunciados es inmenso; se trata del teatro *burgués-industrial*.

Todas las circunstancias que rodean este grupo de enunciados son favorables a su proliferación: la búsqueda de nuevos símbolos por parte de la nueva clase dominante, recursos económicos abundantes y tiempos de grandes transformaciones urbanísticas.

Sin embargo, a pesar de constituir un archivo tan numeroso, el punto de *corte* del Archivo ha sido relativamente evidente, tras la observación del mismo. Hemos privilegiado el enunciado que espejea con mayor claridad el nuevo equilibrio de fuerzas: el *Palais* Garnier, genuino reflejo del París burgués sustituyendo al París versallesco.

Por otra parte, de la observación del archivo restante resultan destacables las dos observaciones siguientes: la preeminencia del nuevo modelo por encima de tradiciones locales que podrían pensarse más consolidadas y su extensión geográfica como fenómeno global, siempre dentro de los límites del occidente aristotélico.

ARCHIVO |

De éstas son especialmente reveladoras las emergencias de enunciados esencialmente idénticos que se dieron en sociedades de tradiciones y emplazamientos tan diversas y lejanos como el teatro Colón en Buenos Aires, el palacio de Bellas Artes en ciudad de México, el Bolsoi en Moscú, el teatro de la ópera en Roma o el teatro Olympia en Atenas.

Teatro Colón, Buenos Aires ►



Teatro de la Ópera, Roma ▲
Teatro Olympia, Atenas ▼



De entre los enumerados cabe destacar, en lo que se refiere a nuestra investigación, la nula incidencia, contrariamente a lo que se podría pensar, que ejercen las herencias trágica e histriónica sobre los nuevos teatros que emergen en las significativas ciudades de Atenas y de Roma, respectivamente, lo que demuestra la discontinuidad de la *Ley de Emergencia*, que nos aleja aún más de una visión historicista del fenómeno.

ARCHIVO |

En la continua elaboración de este *archivo-dentro-del-Archivo*, alcanzamos el final del primer recorrido, que denominamos *línea dominante*, con la aparición en la superficie de emergencias del *massteatro*.

La cercanía de estos enunciados a nuestro tiempo implica una dificultad añadida puesto que la observación de los yacimientos puede ser modificada por nuestra experiencia. Esta razón nos aconseja no incluir dispositivos de reproducción en masa de representaciones de *massteatro*, los que pertenecer a nuestro uso tras la superación del umbral digital, límite temporal último de nuestra investigación genealógica y, por tanto, del Archivo.

Antes de atravesar ese umbral digital, podemos aún realizar otro *corte* por la región de los espacios emergidos para el cinematógrafo de las sociedades post-industriales.

En este último *corte provisional* se incluyen todos los espacios para la representación que dieron servicio al cinematógrafo, desde las adaptaciones de salas de teatro burgués hasta los espacios emergidos específicamente.

ARCHIVO |

Éstos últimos, los enunciados específicos para la producción de representaciones bajo las premisas de su producción en masa, son los más reveladores del nuevo equilibrio estético y social y los que hemos interrogado: los multicines.

Sorprendentemente, la elección del punto de *corte* deviene aquí irrelevante ante la desaparición absoluta, ya iniciada con el teatro burgués post-industrial, de la diferencia entre emergencias.

El espacio de representación del *massteatro* es idéntico en todos y cada uno de los enunciados observados dado que su formación sólo atiende su capacidad de cumplir con su función de tal manera que ya establecido el mecanismo óptimo, todos los espacios responderán a él.

Sala de multicine.▼



Esta circunstancia, la irrelevancia del espacio de representación a favor de su acontecer tecnológico, abre el camino del espacio contemporáneo de representación actual que se ha iniciado tras el umbral digital y que constituye el límite de este Archivo.

ARCHIVO |

Sin embargo, el *archivo-dentro-del-Archivo* debe ampliarse a pesar de haber llegado a su límite, en este epílogo.

La mencionada ampliación es la consecuencia de la detección, en el proceso de interrogación de los enunciados, de un segundo discurso posible que se da al margen del dominante; y que lo denominamos ‘línea singular’.

Este *corte* del Archivo está formado por enunciados que son fruto de equilibrios inesperados, singulares, y por lo tanto es necesariamente breve. Se limita a dos únicas emergencias: el Bayreuther Festespiele y la Berliner Philharmonie.

Las circunstancias y las particularidades de su emergencia tendrán su explicación dentro de este texto como parte del cuerpo de la exposición. Baste, por ahora, nombrarlos en esta parte primera de la investigación que ha atendido a la formación del *archivo-dentro-del-Archivo*.

ARCHIVO |

A continuación presentamos, en forma de unas brevísimas fichas, los enunciados que suponen, a nuestro juicio, los yacimientos más significativos de entre todos los emergidos y que forman el selecto catálogo de teatros que denominamos *archivo-dentro-del archivo*.

Cada ficha refleja su número de entrada, su denominación, la localización, la fecha de emergencia, la sociedad que lo hizo posible (y en su caso, el autor) junto con una serie de imágenes que nos aproximan a su realidad.

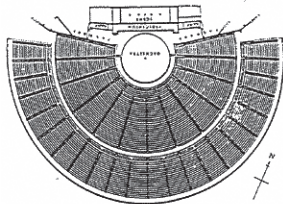
Las entradas son nueve:

1. El teatro trágico en Siracusa.
2. El teatro romano en Arausio.
3. El corral de comedias en Almagro.
4. El teatro Olímpico.
5. La sala Richelieu.
6. El palacio Garnier
7. Bayreuther Festspielhaus
8. Berliner Philharmonie.
9. El multicine Megabioscoop-Pathé.

ARCHIVO |

ENTRADA nº1 TEATRO TRÁGICO

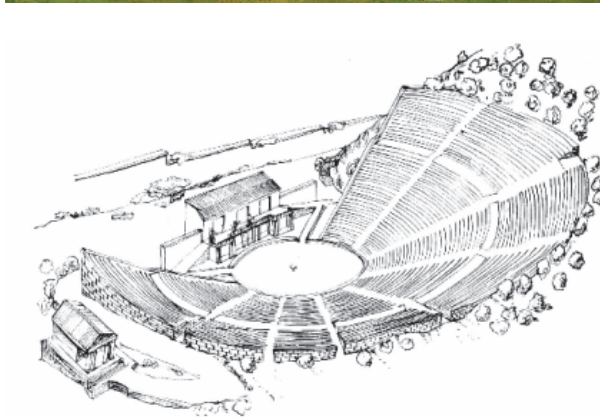
| | |
|--------------|---|
| LOCALIZACIÓN | Cerca de Siracusa, en la isla de Sicilia, Italia. |
| FECHA | Siglo V AC. |
| SOCIEDAD | <i>Polis</i> griega. |
| AUTOR/ES | Desconocido. |



Planta ▲



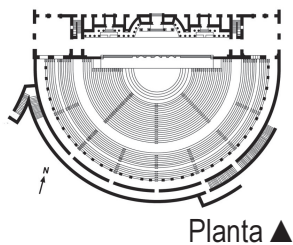
Vista general ►
Recreación ►



ARCHIVO |

ENTRADA nº2 TEATRO ROMANO

| | |
|--------------|---|
| LOCALIZACIÓN | Colonia juliana de Arausio, Orange, Francia. |
| FECHA | Siglo I. |
| SOCIEDAD | <i>Civitas</i> imperial romana. |
| AUTOR/ES | Desconocido, por mandato de César Augusto (63aC-14dC) |



Vista aérea ►



Fachada monumental ►



ARCHIVO |

Vista interior ►



Vista desde calle ►



ARCHIVO |

ENTRADA nº3
CORRAL DE COMEDIAS

| | |
|--------------|---|
| LOCALIZACIÓN | Plaza mayor de Almagro, España. |
| FECHA | Siglo XVI (en su forma definitiva, c.1628) |
| SOCIEDAD | <i>Burgo</i> cristiano post-feudal |
| AUTOR/ES | Desconocido, por mandato de Don Leonardo de Oviedo. |

Vista desde calle ►



Vista interior ►

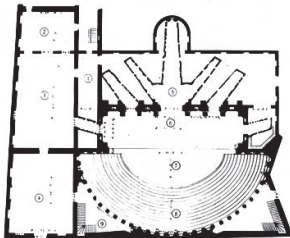


ARCHIVO |

ENTRADA nº4 TEATRO OLÍMPICO

LOCALIZACIÓN
FECHA
SOCIEDAD
AUTOR/ES

Ciudad de Vicenza, norte de Italia.
1585
Corte renacentista italiana.
Andrea Palladio.



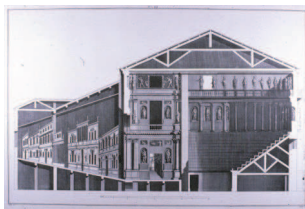
Planta ▲

Vista desde calle ►



Vista de sala ►

Sección ▼



ARCHIVO |

ENTRADA nº5
SALA RICHELIEU

| | |
|--------------|--|
| LOCALIZACIÓN | Palacio real en Fontaineblau, Francia. |
| FECHA | 1641 |
| SOCIEDAD | Corte absolutista del rey Luis XIV. |
| AUTOR/ES | Desconocido, por mandato de Richelieu. |

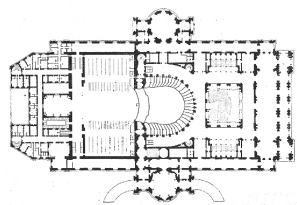
Vista interior ►



ARCHIVO |

ENTRADA nº6
PALACIO GARNIER

LOCALIZACIÓN París, Francia.
FECHA 1875
SOCIEDAD *Burgo industrial.*
AUTOR/ES Charles Garnier.



Planta ▲

Vista aérea ►



Fachada monumental ►

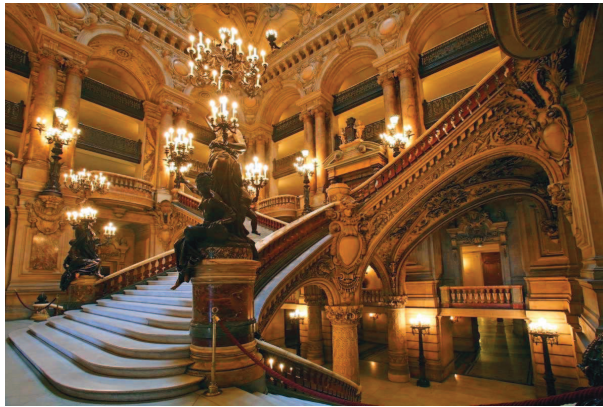


Sección ▼



ARCHIVO |

Escalera interior ►



Foyer ►



ARCHIVO |



Vista del escenario ►

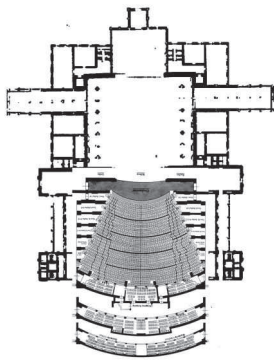
Vista de la sala ►



ARCHIVO |

ENTRADA nº7
BAYREUTHER FESTSPIELE

| | |
|--------------|--|
| LOCALIZACIÓN | Bayreuth, Alemania. |
| FECHA | 1876 |
| SOCIEDAD | Nostálgica-utópica romántica. |
| AUTOR/ES | Gottfried Semper, por mandato de Richard Wagner. |



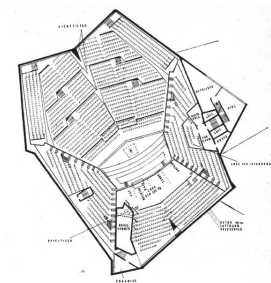
Planta ▲
Vista exterior ►
Vista de sala ►



ARCHIVO |

ENTRADA nº8 BERLINER PHILHARMONIE

LOCALIZACIÓN Berlín, Alemania.
FECHA 1963
SOCIEDAD Post-utópica.
AUTOR/ES Hans Scharoun.



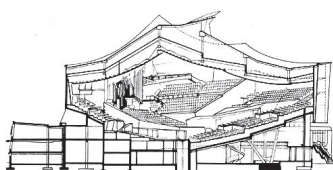
Planta ▲
Vista aérea ►



Vista exterior ►



Sección ▼



ARCHIVO |



Vista sala sinfónica ►

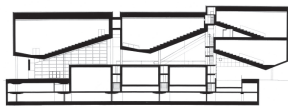
Vista sala de cámara ►



ARCHIVO |

ENTRADA nº9
MULTICINE MEGABIOSCOOP-PATHÉ

| | |
|--------------|--------------------------------------|
| LOCALIZACIÓN | Schouwburgplein, Rotterdam, Holanda. |
| FECHA | 1992 |
| SOCIEDAD | Alienada <i>post-industrial</i> . |
| AUTOR/ES | Koen van Velsen. |



Sección ▲

Vista exterior ►



Vista exterior ►



ARCHIVO |

Vista exterior noche ►



Vista interior ►



EXPOSICIÓN

- Parte primera: Línea dominante.
- Parte segunda: Línea singular.

Antes de que llegara el momento del primer espacio de representación que hemos incluido en nuestro *archivo-dentro-del-archivo*, antes de que llegara el punto de emergencia del teatro de Siracusa y que corresponde al *diseño-de-éxito* de teatro trágico griego, se sucedieron una serie acontecimientos cuya importancia es trascendental para comprender la naturaleza misma de ese primer *teatro* y, con él, la de todos los demás y de la propia representación que en él tiene lugar.

EXPOSICIÓN |

Nuestra tradición teatral, la occidental, la que desarrolla el modo aristotélico de representación, tiene su primer capítulo conocido en las poblaciones tribales que migran, a partir del IV milenio AC, desde las regiones bálticas hacia occidente.²⁸

De entre estas poblaciones, las que migran hacia el Este se dispersarán por todo el continente europeo en un movimiento demográfico que no finalizará hasta varias generaciones después de su partida. Entre estas gentes emigrantes encontramos a los fundadores de los *pueblos-del-frío*: los sajones, los suevos, los francos y los normandos, que se asentarán al norte del Rin, y a los fundadores de los *pueblos-del-sur*, que se instalarán en la rivera norte del mar Mediterráneo. Son estas últimas poblaciones, especialmente las tribus Aqueas y las Dorias, las que interesan a esta exposición porque constituirán con el tiempo la población permanente de la península del Peloponeso.

28. En todo lo que sigue y nos concierne de los acontecimientos históricos que en el entorno del mar Mediterráneo se fueron sucediendo seguiremos el texto escrito por MORETÓN, C. y MONTENEGRO, A. *La Grecia clásica* y que pertenece a la colección: *Gran historia universal*.

Durante este período de migración, la precariedad extrema de la existencia de estas gentes, próxima a la mera supervivencia, se

EXPOSICIÓN |

29. "En suma una relación inmediata con la Naturaleza y todos sus aspectos, vida biológica y animal, recursos, lazos de parentesco, etc." LEFEBVRE, en *La ciudad y el pensamiento marxista*. (pág. 17)

30. "La unidad de éstos [los clanes] se deriva de la genealogía, de la lengua, de un pasado común (...) El conjunto económico está contenido en cada familia." LEFEBVRE, en *La ciudad y el pensamiento marxista*. (pág. 19) Esta organización social, la más primitiva que se conoce, se denomina como *cultura-de-los-jefes* y se organiza alrededor de un individuo dominante.

31. LEFEBVRE, *La producción del espacio*. (pág. 12)

afronta mediante una organización social que limita con lo animal.²⁹ Esta población, que se desplaza en pequeños grupos de individuos, se organiza en *tribus* alrededor del clan familiar. Los clanes son liderados por un solo individuo que asume todas las categorías del poder en su persona y es *seleccionado* como tal de una forma natural y espontánea. La organización social de la tribu alrededor del clan familiar es indispensable para la supervivencia el conjunto y garantiza que el más fuerte lidere el grupo.³⁰

La agricultura, durante este continuo desplazamiento, es una actividad imposible y la actividad económica que desarrolla el clan se reduce a la recolección directa de los frutos de la Naturaleza, junto con alguna pieza de caza menor, que deviene en el posterior abandono del lugar tras el agotamiento de sus recursos. Esta dependencia del individuo del sucederse natural de los ecosistemas es tal que elimina cualquier distinción entre ambos, individuo y Naturaleza, e implica el sistema socioeconómico con el mínimo grado de urbanización. *En este período la actividad productiva [el trabajo] se confunde con la reproducción que perpetúa la vida social.*³¹

EXPOSICIÓN |

Danza ritual ▼



32. Ibidem. (pág. 14 y ss.)

33. "Las danzas rituales que abundan todos los pueblos primitivos dan a la colectividad una exaltación orgiástica estática que unifica su sentido interpretativo de la fuerza creadora. La danza se torna, no sólo productora de efectos mágicos, sino de un placer psicofísico muy cercano al placer estético, a la concepción artística, cuando une al ritmo corporal los ruidos acompasados, (...) que con el transcurso de los siglos llegaron a ser música, más o menos rudimentaria, auxiliada del canto."

Citado de *Historia de la Danza desde sus orígenes*. MARKESSINI, A. (págs. 34-70)

En este modo de producción el espacio social producido no se distingue del espacio natural, y constituye lo que Lefebvre nombra como el *espacio-absoluto*.³²

El propio carácter itinerante de la población durante las migraciones no permitía la aparición de un espacio permanente para la representación. Sin embargo, estos clanes nómadas, aunque muy ambigua, ya desarrollan una *representación* dentro de su básica organización social. Bajo estas precarias condiciones, los *clanes-en-camino* ejecutan una primitiva representación del mundo que en su despliegue, como sucede con su modo de producción, todavía no se distingue de la Naturaleza que evoca. Estas representaciones primitivas se configuran mediante músicas, danzas y cánticos rituales que desembocan en estados de trance y abandono.³³

El espacio que para esta representación genera el clan tribal no es un espacio programado sino espontáneo y se reduce a la directa ocupación de la Naturaleza por parte de la acción ritual.

EXPOSICIÓN |

TEATRO-ABSOLUTO Este acto de la representación tiene un carácter participativo *universal* del *todo-colectivo* lo que provoca la ausencia de un punto central, de un foco, que hubiese provocado una *forma* definida del espacio de representación. Esta ausencia de forma definida impide, a su vez, la aparición de un límite al propio espacio, que se expande y se contrae, o se desplaza, con la propia acción colectiva. La ausencia de un límite espacial determina que la región ocupada no se distinga de lo representado, la Naturaleza misma.

El espacio de representación producido por esta sociedad sin urbanización alguna, el más primitivo de los espacios que estudiamos, es una *desenfocada* región natural sobre la que se ejecuta la acción ritual donde la representación y lo representado son una misma cosa. Este espacio de representación producido por la sociedad en el grado cero de urbanización lo denominamos *teatro-absoluto*.

El espacio de representación del clan tribal, el *teatro-absoluto*, no es un espacio *a priori* sino que aparece y desaparece con la propia representación.

DANZA - MÚSICA

34. Aquí clan se utiliza como reunión de varias familias nucleares en una relación de iguales por la mera supervivencia

35. La danza tradicional de Indonesia, que tanto admiró el director teatral Antonin Artaud, posee, en el grado máximo de sofisticación, la elaboración danzada de una *cosmovisión*. Durante su ejecución se representan las relaciones violentas entre las fuerzas imprescindibles para la supervivencia del cosmos mediante movimientos de un cuerpo danzante en cuyos brazos y piernas se *presentan* las fuerzas benevolentes y las destructivas, que la vida necesita. ARTAUD, *El teatro y su doble*. (cap. 4: *Del teatro balinés*, pág. 61 y ss.)

36. Concepto clave que desarrolla BONILLA, L. en su texto *La danza en el mito y en la historia*.

La aparición-*desaparición* de este espacio, su existencia efímera, evita la realización de cualquier *marca* del terreno. El clan³⁴ sólo lo *ocupa* transitoriamente, transformándolo en una *cosmovisión*³⁵, para abandonarlo posteriormente sin dejar ningún rastro permanente.

El *teatro-absoluto*, producido desde la geometría del espacio absoluto de una sociedad tribal familiar, aún indistinguible de la Naturaleza, siempre representa las acciones de la Naturaleza en la Naturaleza. Mediante estas representaciones los creadores-participantes aspiran, a través de la ejecución de músicas, cantos, danzas rituales, a la comprensión del mundo mediante la construcción colectiva³⁶ de una *explicación-mágica-del-mundo*. Esta *explicación-mágica-del-mundo* se construye como la sucesión cierta de una particular cadena causa-efecto de las acciones de la Naturaleza. Con estas danzas, músicas y cantos, los clanes *representan*, en su espacio inmediato, su propia *cosmovisión* como una *imagen-genuina* de la Naturaleza, y en la propia Naturaleza.

EXPOSICIÓN |

Una representación que no trata de imitar la apariencia de las acciones del mundo sino de sintetizarlo en una serie de movimientos y sonidos que las expliquen. Ésta es, pues, la representación que se encuentra más cercana al concepto platónico de *eikon*, o imagen-genuina, que al otro de *phantasma*, o imagen-aparente.

La imparable incorporación sucesiva de nuevos eslabones en esta representación de la cadena causa-efecto, y el consiguiente aumento en la complejidad de la *explicación-mágica-del-mundo*, se consolidará, más adelante, bajo lo que conocemos como *visión-mitológica* del mundo.³⁷ Así, sucede que la explicación del mundo sufre un proceso de sofisticación, que es un proceso de divinización de los agentes naturales, mediante la asignación de *identidades* a las causas de las acciones de la Naturaleza bajo personalizaciones de las mismas en *individuos* concretos, sus nombres, que las encarnan y que dominan, así, las acciones del mar, las acciones del cielo, las acciones de los animales y las acciones de los hombres como parte de un *todo* conectado.

37. Aquí consideramos el mito como lo concibió Giambattista Vico en su *Scienza Nuova* de 1725: "El mito como las (...) tentativas imaginativas de resolver los misterios de la vida y el universo, que podrían compararse, en una etapa anterior del desarrollo humano, con las teorías científicas modernas." Así aparece citado en WILLIS, *World Mythology*. (pág.10)

EXPOSICIÓN |

De esta manera, el número de acciones de la Naturaleza que reciben explicación por medio de la representación colectiva se multiplica en una, cada vez más, creciente variedad de relatos hasta formar una compleja red de causas-efectos que llamamos *visión-mitológica-del-mundo*. La *visión-mitológica-del-mundo* proporciona al clan una consistente explicación del mundo desde el instante de su *creación* hasta la más pequeña de las acciones presentes de la Naturaleza.

Su eficacia como representación del mundo es tal que su éxito recorre los siglos.

Es precisamente este carácter de principio-ordenador-del-mundo lo que sitúa esta *visión-mitológica* en el ámbito de lo trascendente y su representación en la categoría de la acción ritual. Esta visión particular del mundo a través de la representación del orden universal en una sucesión de causas y de efectos es el primero y decisivo proceso de urbanización.

Este representar ordenado de la Naturaleza que se atiene a una *visión-mitológica-del-mundo* es la primera etapa en la carrera del hombre hacia la urbanización total del mundo.

EXPOSICIÓN |

La representación ordenada de las acciones naturales, donde detectamos la naciente urbanización, todavía *compartirá*, por largo tiempo, su espacio de representación con la propia Naturaleza que representa y, aunque la distinción entre ambas es casi inapreciable, es ya un hecho. Comienza aquí, el conflicto entre lo civilizado y lo natural que aparece descrito en los textos de Marx y Engels³⁸ y de Lefebvre³⁹, en su forma científico-dialéctica, y en los textos de Nietzsche⁴⁰, en su forma poética, como la humana doble visión del mundo: desde lo apolíneo y desde lo dionisiaco.

Este conflicto que Nietzsche sitúa entre los dos impulsos, apolíneo y dionisiaco, y que podemos expresar como la violencia que en el hombre se presenta entre la *necesidad* y el *deseo*, se acentuará en la misma proporción en la que esta *visión-mitológica* abandone, progresivamente, su expresión comunitaria y danzada en favor de otra expresión más abstracta y donde la ordenación de las acciones del mundo se produce desde la representación-verbal-del-mundo: el *relato mitológico*.

38. MARX y ENGELS, *La ideología alemana*.

39. LEFEBVRE, *La producción del espacio y El derecho a la ciudad*.

40. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia, Genealogía de la moral y El Anticristo*.

PALABRA - RELATO

41. Los *relato-mitológicos* de los *pueblos de la migración*, del llamado pueblo indoeuropeo, comparten una gran cantidad de material idéntico. Hecho que se ha atribuido a un origen común de todos los clanes. De entre todos ellos, la coincidencia en el mito del diluvio universal es la más decisiva y parece evocar una catástrofe natural que fuera la razón primera que produjo tan migración de población. WILLIS, *World Mythology*. (pág.26)

La visión *danzada* del mundo, ya ineficaz como *medio* para representar la complejidad del mito deja su lugar a la narración de las acciones de la Naturaleza mediante el *relato mitológico*. Lo verbal, la *palabra-dicha*, sustituirá progresivamente a lo corporal, a lo danzado, en lo que supone un nuevo paso hacia la urbanización del mundo: la separación definitiva entre el mundo representado y su representación que ahora se sitúa en el plano abstracto de las palabras. Todos los clanes nómadas terminarán por elaborar con su propio *relato-mitológico* sus particulares⁴¹ explicaciones de las acciones del mundo.

La mayor eficacia de la *palabra-dicha* como medio de representación, por su capacidad de desarrollar conceptos abstractos complejos, impulsa al *relato-mitológico* hacia una ordenación aún más compleja de las causas y de los efectos de las acciones de la Naturaleza. Esta *creciente* complejidad en la explicación del mundo tiene gran éxito entre la población, y se impone a cualquier otra, ya que el inmensamente variado *relato-mitológico* parece explicar *mejor* la inmensa variedad que en la Naturaleza se percibe.

EXPOSICIÓN |

El espacio para la representación del *relato-mitológico* del mundo todavía se da en el espacio natural y todavía conserva, de la representación del *teatro-absoluto*, las categorías de efímero, itinerante y simultáneo. Sin embargo, esta representación verbal conlleva un cambio trascendente: la aparición de la *centralidad*.

Esta centralidad se produce en tanto en cuanto la representación depende de un *agente-especialista* que guía la representación: el *relator*. La especialización en los cometidos de la representación presenta su primer capítulo con la emergencia de este *relator* que se distingue de entre los integrantes del colectivo-universal-tribal, cuya participación es aún tan importante como la del propio agente especialista. La centralidad del espacio, marcada por el *relator* como principal foco de atención, conforma el espacio de representación como un *espacio-en-torno* a su voz, y provoca la definición del círculo como un primer *diseño* espacial para la representación. Un espacio circular, que sufre una *tensión-hacia-su-centro*, la voz, y define además un límite exterior que se configura en la frontera de la audición del relato hablado.

TEATRO-RELATO



Este espacio de representación que conlleva el *relato-mitológico*, de forma circular definida alrededor de un punto central, la voz, y de carácter centrípeto, lo denominaremos *teatro-relato*.

La aparición de la especialización del agente de la representación, el *relator*, supone una cierta división del trabajo e indica la profundidad de los cambios que en los equilibrios tribales se están produciendo y el grado de urbanización del espacio social que éstos están alcanzando. El espacio de representación del *teatro-relato*, como producto espacial de la geometría social, refleja el grado de urbanización y seguirá creciendo al mismo ritmo que éste para servir eficazmente al *relato mitológico*. Y, aunque el espacio para el decir-se de este relato mitológico del mundo sigue sin ser planificado y, por lo tanto, aún no se puede hablar de un *diseño* propiamente dicho como un acto consciente y previo al uso, este espacio ya cumple la condición fundamental que en el diseño se debe observar: la adecuación de la forma al programa de necesidades, a su función, como medio eficaz.

El relato dicho ▼



EXPOSICIÓN |

Con la aparición de la forma, la forma circular así ya definida del *teatro-relato* como la forma posible, directa y espontánea que la eficacia en la función requiere, podemos comenzar a hablar de un primer diseño para el espacio de representación, un primer *diseño-posible* dentro del discurso dominante, que por su carácter no planificado denominamos: *diseño-espontáneo*.

De entre todas estas poblaciones nómadas que construyen relatos verbales para la mejor comprensión de su visión mitológica del mundo nos interesan, para nuestro estudio, las que con el tiempo desembocarían en la tradición aristotélica. Estas poblaciones son los clanes *Aqueos*, los primeros que se asentarán en la península del Peloponeso hacia el 1600 AC, y los clanes *Dorios* que llegarían en una oleada posterior, cerca del 1200 AC. Ambas poblaciones se encontraron con las muy benignas condiciones del clima de la región, especialmente la *suavidad* de los inviernos, y con unos pequeños asentamientos de población, procedentes de Creta, de carácter intermitente y amistoso.

EXPOSICIÓN |

Este clima mediterráneo favorable junto con la adopción de la actividad agrícola y las artes de la navegación, que *tomarán* de la civilización cretense, les permitió establecerse permanentemente en una península de fértiles tierras y de fácil defensa, sólo accesibles por mar o por tierra a través del istmo de Corinto. Los técnicamente avanzados cretenses y su cultura entera, posteriormente mitificada como la monarquía *minoica* ⁴², y que ya habían iniciado por entonces su expansión por el Mediterráneo controlando diversos enclaves a lo largo de su costa, desaparecerían bajo la erupción del volcán Tera en el 1628 AC. Esta catástrofe natural enterró bajo cenizas volcánicas la totalidad de la isla de Creta donde se levantaba la ciudad de Cnosos, centro único de poder sobre toda la civilización cretense. Sin embargo, su herencia cultural y tecnológica, especialmente en lo relativo a las prácticas del trabajo de la tierra y de la navegación marítima permanecería entre las gentes del continente: los *recién* llegados aqueos. Este contacto entre los Aqueos y los cretenses posibilitará el paso de su economía nómada a otra sedentaria y es uno de los acontecimientos culturales de la civilización occidental.

42. Las nuevas poblaciones del Peloponeso mitificarían la figura del rey de Creta como el rey Minos. WILLIS, *World Mythology*. (pág.150)

EXPOSICIÓN |

Con esta *llegada-a-destino* de las tribus nómadas aqueas, con su asentamiento permanente en las tierras del Peloponeso, arranca la civilización que desarrollará la tradición de las representaciones aristotélicas. Las posteriores adiciones de población, en régimen de cohabitación / dominación, especialmente los Dorios, no alterarán, en lo que a nosotros interesa, este decisivo paso hacia el definitivo sedentarismo de aquellos clanes nómadas de procedencia balcánica que partieron hace ya más de dos mil años atrás.

De entre los muchos y trascendentes cambios que esta revolución del sedentarismo trajo consigo el más importante es la definitiva urbanización que sufre el espacio⁴³ y que, en lo que a esta investigación interesa, cristalizará en primeros espacios permanentes para la representación. Cabe subrayar, aquí, que la agricultura, como producción programada de frutos de la tierra, es el inicio del definitivo sometimiento de la Naturaleza por parte de la organización social: su definitiva urbanización y, por lo tanto, representa uno de los puntos críticos en la *historia-hacia-la-urbanización-total* del mundo.

43. "[La tierra como] propiedad comunitaria (tribal) con predominancia de la familia y división del trabajo casi natural (biológica)". LEFEBVRE, *La ciudad y el pensamiento marxista*. (pág. 18 y ss.)

44. Utilizaremos como fuentes para la explicación económica de las transformaciones del mundo griego los siguientes textos: *La economía en la antigüedad* de FINLEY, M.I. y la *Historia económica de Europa*, dirigida por CIPOLLA, C.M.

45. “[La tierra como] propiedad comunal que proviene de la reunión de varias tribus.” LEFEBVRE, *La ciudad y el pensamiento marxista*. (pág. 23 y ss.)

46. Las conocidas como *guerras del Peloponeso* serán el fruto postrero, y violenta solución, a estos desajustes entre los intereses encontrados de los *jefes* Aqueos y de los *jefes* Dorios.

47. “Esta ciudad resulta de un sinocismo, es decir de la reunión de varios pueblos o tribus establecidos en un territorio.” LEFEBVRE, *El derecho a la ciudad*. (pág. 33)

La principal consecuencia de los cambios económicos⁴⁴ derivados de la eficacia de la agricultura mediterránea, basada en la tríada trigo, vid y olivo, es el progresivo aumento demográfico que presenta la península del Peloponeso. Este aumento de población provoca, consecuentemente, la necesidad de una organización social más compleja.⁴⁵

Aunque la fertilidad de la región proporciona recursos a todos los asentamientos, que toman la forma de aldeas que controlaban las tierras más próximas bajo una propiedad comunitaria, el aumento exponencial del número de *jefes* tribales en la península terminó provocando una situación que derivó en una difícil convivencia.⁴⁶ Esta nueva sociedad, basada en el equilibrio de intereses entre *jefes* y una organización comunitaria agrícola se tornó principalmente política. Progresivamente, y por agrupamiento de aldeas, se pasó de la aldea familiar aquea del 1800 AC, como la expresión mínima del sedentarismo y de la urbanización del territorio, a unas primeras *polis*⁴⁷ en el 900 AC, en las que los complejos equilibrios políticos mantenían a los clanes unidos alrededor de intereses comunes.

EXPOSICIÓN |

El éxito del modelo socio-económico de la *polis* trajo consigo la creciente división del trabajo y su subsiguiente especialización de la población para las distintas tareas que de esta nueva complejidad demandaba. De entre todos los agentes especializados que demandaba la compleja organización de la *polis* griega de ciudadanos nos interesa, para nuestra tarea, el especialista en la representación: el conocido como *corifeo*. La misión concreta del especializado *corifeo* se fue depurando con el tiempo, al mismo ritmo que el carácter de las representaciones. El *corifeo* primitivo, heredero directo de aquel otro *relator*, se encargaba de dirigir los ritos de representación de la Naturaleza. Sin embargo, estas representaciones han sufrido, también, la urbanización de la sociedad que las produce hasta alcanzar una estructura cerrada bajo el nombre de festivales⁴⁸.

48. En lo que sigue y para todo lo relativo a los festivales escénicos griegos nuestras fuentes son los siguientes textos: *La tragedia griega* de LESKY, A., la *Historia básica del arte escénico* de OLIVA, C. y TORRES, F.; *La Historia del teatro* escrita por PIGNARRE, R. y, finalmente, la *Historia del teatro* por el autor SOPENA, R.

Estos festivales, como un producto de la cultura sedentaria, agrícola y post-tribal que los sostiene, ya han perdido el carácter espontáneo e itinerante de las representaciones primitivas. Así, los festivales se realizan siguiendo una estricta programación temporal y espacial, es decir, que en su ejecución espejean la actividad

49. Los principales festivales con representaciones que se celebraron en Atenas fueron las *Leneas*, las *Dionisias* de los campos y las *Antesterias*, todas ellas en época invernal, y las *Grandes Dionisias* que celebraban el retorno de la primavera.

agrícola que domina la sociedad de las *polis* como principal modo de producción. Así, los festivales⁴⁹ se ligan a unos precisos momentos del ciclo anual solar, siempre los mismos, y en un lugar escogido, siempre el mismo. En estos festivales, que tienen sus momentos coincidiendo con los cambios estacionales, la población de la *polis* representa las acciones de la Naturaleza como el eterno retorno del ciclo de la vida en unas largas ceremonias rituales que se prolongaban durante varios días seguidos y que encadenaban, con el *relato mitológico*, la exaltación de la muerte en sangrientas *hecatombes* y la euforia del impulso vital en cánticos corales y danzas comunitarias. De esta manera, las representaciones que se ejecutan en los festivales mantienen su primitiva función: la de construir una *imagen-del-mundo* como medio para su disfrute, su comprensión y su conocimiento. El *corifeo*, como *oficiante* especializado que guía las celebraciones, se encarga tanto de los sacrificios de sangre, como del decir del relato y la *dirección* de los cánticos y danzas comunitarias adquiriendo, así, a nuestros ojos la doble función, aún indistinguible, de *chamán* y de poeta.

EXPOSICIÓN |

50. La *katarsis* como la recuperación del equilibrio entre lo civilizado, o apolíneo, y lo natural, o dionisiaco y que encuentra en la tragedia NIETZSCHE en *El nacimiento de la tragedia*. (cap. II)

Estos festivales, con su evocación del *espacio-absoluto* en donde el ser humano se presenta como parte indisoluble de la Naturaleza, y que sin embargo ya había sido abandonado tiempo atrás, se nos aparecen como la primera expresión una *nostalgia-de-la-Naturaleza* que trata de reconciliar al urbanizado ciudadano de la *polis* con su impulso primitivo, dionisiaco, en un equilibrio siempre buscado desde entonces bajo el nombre de *katarsis*.⁵⁰

Para la celebración de estos festivales programados se escogen lugares muy concretos como espacios permanentes de representación. Estos lugares, en consonancia con el carácter *nostálgico* de los festivales, se situaban más allá del límite del territorio sometido por la *polis*, en lugares libres de la urbanización. Este cierto *alejamiento* de los espacios permanentes de representación respecto de la *polis* obligaba al ciudadano, para asistir a la celebración de los festivales estacionales, a *caminar-en-procesión* hacia la *Naturaleza*, en un movimiento de retorno que en sí mismo formaba parte de la acción ritual.

EXPOSICIÓN |

Allí, y ya rodeados de la Naturaleza misma, los antiguos pobladores del Peloponeso entraban en comunión con sus deseos abandonándose a sus impulsos más primitivos.

De la misma manera que la urbanización del espacio social había alcanzado al oficiante de los festivales, la especialización también llega al propio espacio de representación. El espacio para los festivales estacionales pierde su carácter heredado de espacio efímero y queda fijado en un lugar, permanente y *sedentario*, mediante una *marca-del-terreno* con un simple pero inamovible bloque de piedra. Esta piedra trascendente, la *thymele*, es la consecuencia directa de la necesidad del *oficiante* de marcar el terreno, ya lugar, como permanente, y por tanto, como sagrado. Esta marca primera se presenta como el elemento inamovible y, a su vez, eficaz para la ejecución de los festivales. Este genuino *altar*, esta piedra de las *hecatombes*, solidificará en un punto fijo único, permanente, todo el espacio *en-torno* a si en una operación típica de urbanización– construcción del espacio ritual que petrifica el punto focal que ya ocupaba el *relator* en el *espacio-relato*.⁵¹

51. Este fenómeno de la consolidación física de los espacios rituales por medio de objetos está magistralmente expresado por Gustavo Bueno cuando escribe que “el escenario es la ceremonia solidificada en un espacio a través de sus objetos y su disposición”. BUENO, *Ensayo de una Teoría antropológica de las Ceremonias*. (pág. 8 y ss.)

EXPOSICIÓN |

Así, el espacio de representación de las acciones del mundo que genera la *polis* se configura como el círculo que rodea a la piedra sagrada de los sacrificios: el círculo *en-torno* a la *thymele*.

Esta roca, la *thymele*, que permanece en el tiempo y en el espacio señala con su posición en la Naturaleza un punto sagrado, trascendente de vida y muerte, que es ocupado, ya de forma en exclusiva, por el oficiante, el *corifeo*. Esta exclusividad en la ocupación del punto permanente-sagrado-trascendente por parte del agente especializado provoca la creciente consideración del *corifeo* como un individuo *especial*. Esta fundamental división de los participantes en las representaciones en dos categorías, que ya había comenzado tímidamente con la aparición del *relator*, se consolida con esta diferenciación categórica entre el agente activo y, ahora, sagrado, el *corifeo*, y el resto de los asistentes, más pasivos y mundanos.

EXPOSICIÓN |

La gran estabilidad que tuvo, durante un muy largo tiempo, el modelo socioeconómico de las *polis* se proyectará en una intensificación en la urbanización del espacio social. Esta mayor urbanización social implica, inevitablemente, una aún mayor división del trabajo que se traduce en una mayor especialización del oficiante de los festivales. Su especialización alcanza el *punto-crítico* en el que sus dos funciones primitivas, la *chamánica* y la poética, se separan en otros tantos agentes especialistas: el *sacerdote* y el *agonista*. Esta *súper-especialización*, consecuencia de la mayor *urbanización* de las *polis*, separará las *hecatombes*, como los rituales de exaltación de la muerte oficiados por sacerdotes, del relato eufórico de la vida en la Naturaleza ejecutado por los *agonistas*.

Esta distinción entre los sacrificios de sangre y el *relato-mitológico*, y de sus correspondientes oficiantes, concluirá rápidamente con su separación absoluta. Las *hecatombes* se ofrecerán a los dioses, desde entonces, a espaldas de los ciudadanos adquiriendo, así, la acción de la *muerte* la categoría de misterio.

EXPOSICIÓN |

Yacimiento en Cartagena ▼



52. La construcción *solidaria* del templo y del teatro en un mismo lugar como *recuerdo* de su función compartida en el pasado tiene una de sus demostraciones más impactantes en las excavaciones arqueológicas que en Cartagena (Murcia) han tenido lugar recientemente.

Esta ocultación a los ojos del ciudadano de la *hecatombe* como una de las partes de la representación comunitaria de la Naturaleza es el nacimiento de ciencia *ocultistas*, como la adivinación mediante la lectura de vísceras y otros actos similares, y cuyo conocimiento será custodiado por unos pocos en sociedades secretas o las castas sacerdotales. Simultáneamente, la otra *cara* del ciclo de la vida, la celebración de la parte *eufórica*, del eterno retorno de la voluntad de vivir, continúa mostrándose abiertamente en forma de poesía, canto y danza hacia el abandono en la Naturaleza. Con esta división del ciclo natural se profundiza en el alejamiento del hombre de la Naturaleza, o dicho de otra manera, se alcanza una nueva cota de urbanización del espacio social y la consecuente intensificación del conflicto humano, con la *muerte* transformada en religión y el *deseo* en teatro.

Este nuevo grado de urbanización del espacio social cristaliza en la aparición de un nuevo tipo espacial, el templo, que no interesa a este texto, que sin embargo compartirá, inicialmente, un mismo suelo sagrado con los festivales estacionales.⁵²

EXPOSICIÓN |

Aunque decisiva, la ocultación de la muerte dentro de los templos no es la única consecuencia de la segunda etapa de urbanización de la sociedad de los pueblos del Peloponeso. La misma celebración del impulso vital del renacer natural cíclico se presentará dividida, especializada, bajo distintas maneras o géneros.

Éstos *sub*-géneros dentro de la representación de la parte eufórica del ciclo vital se agrupan principalmente en dos especialidades: (1) la exaltación de la *acción-natural* en las *bucólicas*, que devenían músicas, cantos y danzas; y, (2) la exaltación de la *acción-humana*, encarnada en el héroe como modelo de hombre que *vive-en-plenitud*, sin conocer límite alguno, y que podemos rastrear tanto en la poesía épica de la epopeya como en las representaciones escénicas de la tragedia.⁵³ La aparición de estos dos modos *diferenciados* de celebrar el impulso vital es la otra trascendente consecuencia de la urbanización del espacio social y nos conduce a la siguiente etapa del conflicto entre lo **natural** y lo **civilizado**.

53. En lo que sigue y para todo lo relativo a la tragedia ática, desde su primera naturaleza hasta las fuentes originales de los textos, seguimos las notas de BENAVENTE BARREDA, M. que aparecen, a modo de prólogo, en *Tragedias y fragmentos*, de SOFOCLES y las notas de ALSINA CLOTA, J. para la antología *Tragedias completas* de ESQUILO.

EXPOSICIÓN |

Con esta distinción entre los géneros *bucólico* y *heroico* se produce, por primera vez en la representación de las acciones del mundo, una distinción nítida de las acciones del hombre como *acciones-distintas* de la Naturaleza. Esta consideración es exclusiva de nuestra civilización y, por lo tanto, de nuestra representación del mundo y, aunque nunca se completará en su plenitud durante la cultura de las *polis* y ambas seguirán compartiendo el mismo espacio de representación, esta primer distinción abrirá el camino que más tarde recorrerán otros.

Es entonces, con este alto grado de urbanización social alcanzado, cuando el sedentarismo ha sustituido a la itinerancia y la agricultura a la recolección, donde ya se ha separado la representación de la muerte de la representación de la vida, y la religión y el teatro son ya actividades especializadas, y cuando las acciones del hombre se han distinguido de las de la Naturaleza, es entonces, cerca del 330 AC cuando Aristóteles, el discípulo de Platón *da a luz*, en la *polis* de Atenas, su influyente *Poética*.

EXPOSICIÓN |

Como ya hemos dejado escrito en nuestras consideraciones previas, de entre todas las maneras de imitar la Naturaleza, de entre los sub-géneros de representación citados⁵⁴, y que son las enumeradas y analizadas por Aristóteles en su *Poética*, la tragedia fue el género de mayor reconocimiento y éxito entre los ciudadanos de la *polis* bajo la consideración aristotélica de *la más completa de las imitaciones de la acción humana*. Esta gran aceptación del género trágico, que ya se venía produciendo desde dos siglos antes de la publicación de *Poética*, supuso la aparición de una constante presión creativa sobre el género. Por esta causa, la tragedia experimenta un notable y progresivo incremento en su complejidad, mediante la aportación de añadidos dramáticos sucesivos, que terminarán por desdibujar, en su etapa final, el propio género trágico.

54. La epopeya, la tragedia, la comedia, la ditirámica, la aulética y la citarística.

55. El término protagonista, *proto* y *agonista*, se traduce literalmente como primer luchador, e indica la visión trágica que el héroe griego tiene de su existencia y de las propias representaciones.

La fuerte presión creativa sobre la tragedia provocó que su primitivo y único oficiante, el *agonista*, incrementara significativamente sus intervenciones solistas hasta tal grado que recibe el nombre de *protagonista*.⁵⁵ Por otra parte, los asistentes, que intervienen intermitentemente

EXPOSICIÓN |

respondiendo con cánticos y danzas al relato mitológico narrado por el oficiante, comienzan sufrir una escisión hasta la formación un pequeño colectivo especializado en estas respuestas, el *coro*, que se destaca del resto. El *coro*⁵⁶, como *co*-oficiante de la tragedia, ocupa el espacio en-torno más inmediato al oficiante, obligando al *protagonista*, para resaltar de entre el nutrido coro, a elevarse mediante un calzado-zanco.⁵⁷ Esta nueva especialización de los agentes de la representación, la del *coro* como un distinguido grupo de asistentes, y su *espontánea* posición en el espacio más próximo al *protagonista* terminará por cristalizar en el espacio circular que conocemos como *orquestra*.

56. El *coro* griego no se refiere a un colectivo que sólo canta, sino que sus intervenciones son, también, danzadas como herencia de las primitivas representaciones en el espacio absoluto.

57. Los *coturnos*, alzas para las representaciones trágicas cuya introducción en escena se atribuye a Esquilo.

58. Exigencia consolidada tras las tragedias de Esquilo.

Ahora bien, el más decisivo de los cambios que la presión creativa de los autores introducirá en la tragedia, y que cambiará el espacio de representación de forma definitiva, será la nueva exigencia que el autor-poeta (se) impondrá al agente *protagonista*: la *encarnación* de varios personajes dentro del mismo relato trágico.⁵⁸

EXPOSICIÓN |

MÁSCARA - TÚNICA

Esta revolución dramatúrgica que supone la (re)*encarnación* sucesiva del oficiante en los sucesivos personajes del *relato-mitológico* se atribuye al poeta Tespis (siglo VI AC) y tendrá su reflejo en la adopción del uso escénico de las máscaras y túnicas como señales de tales re-encarnaciones del *proto-agonista* en cada uno de los personajes de la tragedia. Las sucesivas transformaciones del *agonista*, para la mayor eficacia en la comprensión de las mismas, no se realizan a la vista de los asistentes sino que se producen en un espacio cerrado contiguo que se sitúa inmediatamente detrás de la *thymele*. La *necesidad* de este espacio *oculto-a-la-vista* como la solución para la más eficaz representación del *relato-mitológico* hace del *teatro-relato* un diseño ineficaz, ya obsoleto. El cambio que se produce es tan profundo como inevitable: el espacio ritual *en-torno* sufre la reducción de su espacio circular a la mitad.

Aquí, en este naciente nuevo espacio para la representación, el *protagonista*, que continúa siendo el punto focal de la representación, está rodeado por el coro que ocupa la circular *orquestra* pero la aparición de un espacio opaco

EXPOSICIÓN |

para la re-*encarnación*, mediante la máscara y la túnica, negará la mitad del círculo de asistentes, resultando así un espacio semi-*en-torno*.

Este espacio opaco para el asistente pasivo a las representaciones que reduce a la mitad el aforo del teatro recibe el nombre de *skené*.

Evidentemente, la *skené* no es, en sus primeros momentos de implantación, una construcción permanente sino un elemento efímero, poco más que un biombo de madera tras la *thymele*. A este primer modelo de espacio de representación con *skené* efímera corresponde la descripción del legendario *carro-de-Tespis*, perteneciente al no-menos-legendario poeta Tespis, quien se desplazaba de población en población con un carromato que situaba tras la *thymele* y que hacía las veces de espacio para la re-*encarnación* durante sus representaciones. El carro-*skené* de Tespis resultó muy del gusto de los herederos de los Aqueos y de los Dorios y su concepto nómada del teatro ha sido, como veremos más adelante, convocado en numerosos momentos desde entonces hasta alcanzar el estatus de paradigma del teatro.⁵⁹

59. El carro de Tespis ha sido invocado por multitud de creadores, el caso más extremo es el de GARCÍA LORCA quien fundara en 1931 su compañía itinerante de teatro "La Barraca" como un renacido *carro-de-Tespis* y con la cual recorrió sesenta localidades en cinco años.

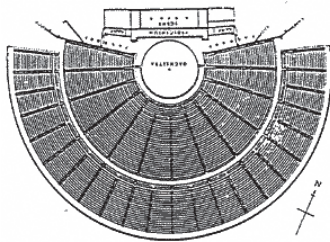
EXPOSICIÓN |

Como ya hemos demostrado, la incorporación del espacio *transformador* de la *skené* y su consecuente reducción del aforo a la mitad del previo existente, hizo del *teatro-relato* un diseño ineficaz. Estas nuevas circunstancias forzarán al diseñador de los teatros a la siguiente gran transformación: la *koilon*. De esta manera, y para albergar con eficacia a una concurrencia cada vez mayor en unos espacios para la representación de los festivales cuyos aforos habían sido reducidos *a-la-mitad* por causa de las innovaciones dramatúrgicas, los diseñadores de las *polis* buscarán, a través de nuevas localizaciones, la respuesta eficaz a esta nueva necesidad.

Estas nuevas localizaciones se refieren a orografías más propicias para un mejor acomodamiento de los asistentes. Los nuevos lugares para la celebración de los festivales reúnen varias características, algunas tradicionales y otras vanguardistas. Las características tradicionales *a respetar* son la permanencia de la *thymele* como el punto focal del espacio y la heredada ubicación del teatro en la Naturaleza. Ambas condiciones garantizan, así, el tradicional carácter ritual de las representaciones.

EXPOSICIÓN |

Planta del teatro de Epidauro ▼



Las nuevas condiciones, derivadas de los cambios que el género ha sufrido en su *sofisticación*, se refieren a la elección un nuevo lugar cuya *topografía* proporcione, simultáneamente, una buena visibilidad y una nítida acústica al mayor número de asistentes posible. Estas dos necesidades son satisfechas con la *re-ubicación* de los asistentes en una pendiente natural, que cae hacia el norte, y cuyo desarrollo se asimila a una superficie de forma semi-troncocónica. Este desarrollo tridimensional de la superficie garantiza las condiciones adecuadas de visibilidad y de acústica para aforos de hasta 9.000 ciudadanos y la *orientación* norte evita cualquier deslumbramiento del sol, puesto que sitúa el cenit solar detrás de los asistentes a las representaciones.

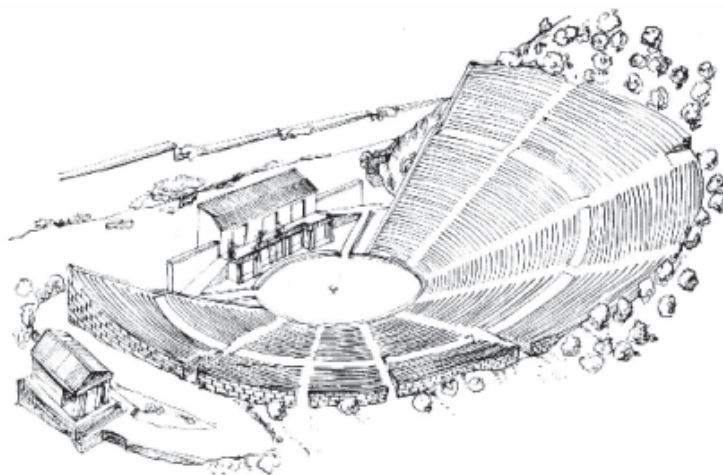
Estas últimas decisiones sobre el espacio de representación ya no son de carácter espontáneo sino que pertenecen al ámbito de la forma programada, del *diseño*. La intervención del diseñador en el espacio de representación traerá consigo la consolidación de la *skené* como un sólido construido y la adopción de brillantes soluciones técnicas para el mejor acomodo de los asistentes que desembocarán en brillantes

EXPOSICIÓN |

soluciones constructivas y en los trazados geométricos perfectos de la *koilon* griega.

Reconstrucción teatro trágico ►

60. El diseño se mostraría igual de eficaz frente a los fuertes cambios que el género de la tragedia se fueron sucediendo durante el conocido como siglo de Pericles (c.495AC-c.429AC), cuando la confianza del pueblo griego alcanza tal cota que no teme ya ni el cambio de sus ritos más sagrados. Así, y de la mano del poeta Esquilo (525AC-456AC) la tragedia incrementa el rito con otro oficiante, que llamamos *antagonista*, y que le dará la réplica al *protagonista*. Esta relación dialéctica entre los dos oficiantes inicia la decadencia del género como tal y que culminará con las piezas de Sófocles (c.495AC-c.405AC) quien elevará el número de oficiantes a tres, con la inclusión del *tritagonista*; la decadencia del género es ya un hecho.



Ahora, con la *skené* consolidada como un elemento permanente más y con la *re-ubicación* del espacio en depresiones naturales de forma propicia, cuando el proceso de diseño del teatro trágico ha terminado y a pesar de que el propio género trágico sufrirá todavía importantes modificaciones en su dramaturgia⁶⁰ ninguna de estas tendrá consecuencias decisivas en el diseño de este espacio que para sus representaciones del mundo se dieron los griegos y que nosotros llamamos *diseño-trágico*.

EXPOSICIÓN |

TEATRO-TRÁGICO



La eficacia del *diseño-trágico* del espacio para la representación es tal que solamente caerá con la propia caída del sistema de *polis* tras la derrota *griega* en las guerras púnicas, en el 146 AC.

Fue justo antes de esta caída, en el punto de equilibrio de fuerzas entre las dominaciones socioeconómicas y las necesidades dramatúrgicas, donde se sitúa el punto de emergencia del teatro trágico de **SIRACUSA**^{#1}.

Este teatro trágico de Siracusa es, a nuestro juicio, el yacimiento más representativo de este diseño-de-éxito, del *diseño-eficaz* de teatro trágico griego.

Teatro de Epidauro ▼



61. Esta perfección formal encuentra su mejor expresión en el teatro de Epidauro.

Esta consideración nuestra la sostenemos a pesar de que este resto arqueológico no presente, actualmente, algunas de las *apariencias* que le corresponderían desde en punto de vista de la *Historia de la Arquitectura* y que, consecuentemente, se presenta con algún *defecto-de-forma* frente al *diseño-trágico* esperado de un teatro griego.⁶¹ Las desviaciones del *canon* que presenta Siracusa fueron causadas por unas posteriores modificaciones incorporadas durante la ocupación romana

EXPOSICIÓN |

de la isla y que son dos especialmente importantes: (1) la *orquestra* no se muestra *circular*, como exige el ritual espacio *en-torno* que el *coro* ocupaba, sino de planta semicircular *a-la-manera-romana*, y (2) la ampliación de la *koilon*, intervención de menor calado, que implica el añadido de un semi-anillo en su parte superior.

Sin embargo, y a pesar de estas *deficiencias* formales, es éste, el de Siracusa, el más importante de los teatros de diseño-trágico que la arqueología nos ofrece. ¿Por qué?

62. La intensa atracción que el entorno natural de ciertos lugares ejerce sobre el visitante y que los romanos llamaron *genus loci*.

La principal característica del teatro trágico de Siracusa es la intensa atracción⁶² que el entorno natural ejerce sobre el asistente y que redondea su acierto como espacio para la representación trágica del mundo. La intensa atracción que se desprende de su especial localización en un paraje que dispone la *koilon* hacia el mar Mediterráneo y que ofrecía al ciudadano de Siracusa la plenitud de asistir, simultáneamente, a la representación de la heroica acción trágica que tenía su lugar *en torno* a la *thymele*, frente a la *skené*, y a la contemplación del horizonte del trascendente mar Mediterráneo.

EXPOSICIÓN |

Teatro de Siracusa ►



Un *horizonte-trascendente* como la máxima expresión de la visión trágica de la vida que la comunidad de ciudadanos de la *polis* griega compartía: la Naturaleza como única fuente de la vida y de la muerte y simultáneamente, como el terrorífico límite de lo deseado y de lo desconocido incontrolable.

La comunión entre la heroica acción humana que la tragedia representa y la Naturaleza como la trascendente acción incomprensible reúne en este espacio la cima del *diseño trágico* del espacio para la representación.

EXPOSICIÓN |

Como hemos demostrado, este espacio resultante, el teatro trágico, es un fruto inevitable, un *diseño-eficaz* en aquel equilibrio entre las fuerzas en el discurso dominante del momento: el teatro trágico surge en el punto de emergencia en el equilibrio entre la nostalgia por la Naturaleza *abandonada* y la necesaria urbanización que la complejidad de la *polis* reclama. En el teatro de *diseño trágico*, especialmente en el de Siracusa podemos *leer* la resistencia de la comunidad griega a abandonar su pasado nómada-Aqueo, su pasado tribal de una existencia humana indistinguible de la Naturaleza y, simultáneamente, la profunda urbanización de una sociedad que es capaz de realizar con aquella perfección un diseño de tal sofisticación y que se encuentra sumergida, ya, en la segunda gran etapa de la urbanización del espacio social que Lefebvre califica de *espacio-político*.

La vigencia del *diseño-trágico* termina cuando las primitivas *polis* griegas, ya atadas bajo la forma de reino de Macedonia, son sometidas a tributo como provincia del nuevo imperio emergente, el imperio romano.

EXPOSICIÓN |

El sistema social y económico romano, que viene a sustituir al de los antiguos pueblos del Mediterráneo, no atenderá más al secular principio del intercambio de productos excedentes como sistema económico de relación entre pueblos vecinos. Este principio de relación que había prevalecido, con algunos altibajos, entre los pueblos mediterráneos será sustituido por otro que traerá nuevos equilibrios de fuerzas que determinarán un nuevo espacio social. El espacio para la representación, en su condición de *producto-social*, no será ajeno a semejante transformación.

63. En este instante añadimos a nuestras fuentes para el discurrir económico de occidente, ya citadas en la nota 44, el texto especializado *La sociedad romana: historia de las costumbres en Roma* escrito por FRIEDLAENDER, L.

64. Baste como ejemplo de este hecho incontrovertible la revolución tecnológica que trajo consigo la invención del *arco de descarga*.

El nuevo sistema económico⁶³, el que llevará al éxito al imperio romano, y a su posterior caída también, se fundamenta en la ocupación, permanente y sucesiva, de nuevos territorios. El sistema expansionista romano fue posible gracias a la eficacia de su organización militar basada, a su vez, en una fuerte capacidad de ideación tecnológica.⁶⁴ Esta superioridad tecnológica provocará la dominación romana que sustituye, así, el intercambio entre iguales por el sometimiento militar y administrativo del territorio.

EXPOSICIÓN |

Esta estructura militar / administrativa funcionará hasta el mismo momento en que la dimensión del territorio ocupado alcance un tamaño, la *extensión crítica*, que lo hace insostenible, circunstancia a la que se llegó hacia la mitad del siglo II, ya en la época imperial y que permitió que, ya durante el siglo III, se produjeran las primeras incursiones bárbaras.

La desproporcionada superioridad militar de Roma sobre sus contemporáneos mediterráneos se explica, en gran medida, por la necesidad que éstos tuvieron de defenderse desde sus remotos orígenes, c. siglo VIII AC. Las poco afortunadas localizaciones de sus ciudades-estado, situadas en la franja central de la península itálica, que fundaron⁶⁵ los pueblos del futuro imperio romano, latinos, etruscos y sabinos, les expusieron a las muy frecuentes incursiones de otros pueblos.⁶⁶ Esta exposición geográfica a los *pueblos-del-frío*, junto con las propias disputas entre ellos mismos, propiciaron un gran desarrollo tecnológico orientado hacia la guerra en el mismo tiempo en el que los habitantes del Peloponeso vivían más *tranquilos* gracias al istmo de Corinto.

65. Los relatos mitológicos de Virgilio, agrupados en la *Eneida*, sobre el fundador de las ciudades-estado, entre las cuales está Alba Longa fundada por el hijo de Eneas, proponen una procedencia troyana de los mismos. En su huida del enemigo griego, Eneas habría ganado, también, la enemistad de Cartago por su conflicto con Dido.

66. (p.e.) Los celtas saquean Roma en el 387 AC.

EXPOSICIÓN |

Tras finalizar la secular disputa entre latinos, etruscos y sabinos, les encontramos a todos ellos *reunidos* bajo la ya común denominación de república de Roma, hacia el 509 AC. Esta unión de pueblos, cuya tarea común era la guerra, bajo una estructura *tecnológica-militar* comienza entonces su imparable expansión hacia nuevos territorios, expansión económicamente necesaria y que les *obliga*, consecuentemente, a la ocupación del resto de la península Itálica. Ya en el 214 AC la república de Roma domina por completo la península Itálica y la isla de Sicilia; la superioridad militar romana es tan abrumadora que ya en 146 AC los ejércitos romanos dominan todo el mar Mediterráneo desdibujando para siempre los territorios controlados por Cartago y la Grecia macedónica unificada por Alejandro Magno.

El sistema romano de ocupación territorial puede expresarse como la suma de las sucesivas ocupaciones, primero militar y luego administrativa, más una constante de desarrollo tecnológico. Esta *ecuación* económica da como resultado social la aparición de un gran colectivo de ciudadanos cuyo trabajo se haya, por primera vez, **completamente liberado del ciclo de la tierra.**

EXPOSICIÓN |

67. citado en LEFEBVRE, *La producción del espacio*; y en *El derecho a la ciudad*.

Éstos son, respectivamente, los militares, los funcionarios y los ingenieros. Con esta nueva *división-del-trabajo* aparece un nuevo tipo social que Lefebvre denomina el *urbanita*⁶⁷.

Estos hombres *comparten* la naciente libertad de los que se saben *desligados* de la tierra, independientes del ciclo estacional de la Naturaleza para su supervivencia, y sin embargo son profundamente distintos entre sí mismos. Entre estos *urbanitas* podemos encontrar a personas de muy distinta procedencia cultural y geográfica, a militares de distinto rango del gran ejército romano, a funcionarios recaudadores de impuestos de Roma, a los cuerpos de ingenieros civiles y un largo catálogo de individuos que, dotados de una recién estrenada *movilidad*, se extienden por todo el imperio. Esta organización socioeconómica romana se cristalizará en la *civitas*.

Las *civitas* son núcleos urbanos de fundación militar y que articulan administrativamente el territorio. La población que las habita está formada por una población de procedencia muy diversa y configura, por tanto, un espacio

EXPOSICIÓN |

social más cosmopolita y menos unitario que aquel otro de las *polis* donde la comunidad era intensamente homogénea. La visión trágica del mundo que compartían todos y cada uno de los ciudadanos de la *polis*, como el vínculo común del hombre con el ciclo estacional de la Naturaleza, queda definitivamente rota con esta nueva urbanización del espacio social que impone el sistema romano. Así, donde los griegos habían buscado la *katarsis* como manera de restituirse en un equilibrio con su Naturaleza primera, los nuevos dominadores, distanciados de la trascendencia del ciclo natural, buscarán una distracción, un entretenimiento que hoy conocemos con el muy romano nombre de *ludus*⁶⁸. Esta completa transformación del espacio social, y del carácter de las representaciones, no se trasladó, sin embargo, en la completa transformación del diseño trágico. El profundo sentido de lo práctico que los romanos aplicaron a toda su política de ocupación, y no olvidemos que es una civilización de ingenieros, les llevó a apreciar la eficacia del *diseño-trágico* del espacio en la difícil tarea de la acomodación de grandes aforos.

68. Actualmente, y por sus connotaciones globalizantes, la traducción correcta sería la voz anglosajona: *entertainment*.

EXPOSICIÓN |

Así, los *urbanitas* toman, de este diseño griego, los elementos que encuentran útiles, en especial la *koilon* (que denominan *cavea*) y la *skené*, y abandonan los otros espacios que no se ajustan a su propio espacio social como la circular *orquestra* o la ritual *thymele*. El teatro romano solamente tomará del teatro trágico sus hallazgos formales pero nunca su concepto ritual del espacio que se nos aparece tan ajeno al espacio social romano que la *civitas* representa. Aún así, y en virtud del renombrado sentido romano de lo práctico, es muy frecuente encontrar la reutilización de los teatros trágicos griegos adaptándolos al carácter *lúdico* romano y siempre que éstos se encontraran a una distancia razonablemente corta de los núcleos de población. Esta reutilización de antiguos teatros trágicos, junto con la copia formal del diseño griego, ha sido fuente de numerosas confusiones que quedan aclaradas cuando se conocen las distintas geometrías de los espacios sociales al que responden ambos modelos. El espacio romano para la representación tomará la solución formal *griega* pero abandonará su ritual localización en la Naturaleza en favor de otra más acorde con el nuevo orden socioeconómico: la *civitas*.

EXPOSICIÓN |

El teatro romano traslada la *koilon* y la *skéné* al corazón de la *civitas* y adquiere, de esta manera, la condición de espacio urbano. Esta nueva condición del teatro como espacio urbano, que refleja un avanzado estado de urbanización de lo natural, alcanza su máxima expresión en el trazado de las *civitas* de nueva planta donde los urbanistas romanos ya incluyen, dentro del trazado de retícula *paramilitar*, el teatro como uno de los imprescindibles *hitos* de la ciudad, que junto con el anfiteatro, forman el centro-lúdico de la ciudad y que se *opone* al centro-político formado por el foro y el templo⁶⁹.

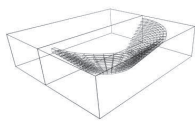
Trazado de Emérita Augusta ►

69. La planta romana es una traslación directa de la disposición militar de un campamento militar, donde todo se organiza en una retícula ortogonal que deriva de dos vías principales que se cruzan entre sí y que marcan los centro de poder y los accesos y que denominan: Decumanus maximus y Cardo maximus. Como demuestra GIDEON, S. en su estudio: *Origen y evolución de las ciudades*.

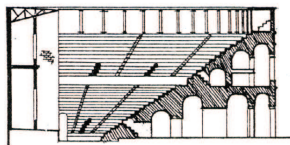
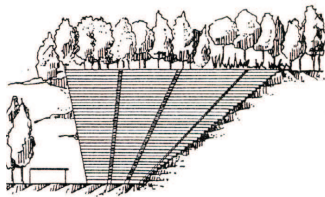


EXPOSICIÓN |

TEATRO-HISTRIÓNICO



70. Ocupación vs. Construcción



71. Colonia Julia Firma Secundanorum Arausio, Colonia juliana de Arausio establecida por la segunda legión.

La nueva condición urbana del teatro romano también trae consigo su nueva consideración de espacio construido antes que de espacio ocupado⁷⁰. La capacidad tecnológica romana, especialmente su construcción con arcos de medio punto, hará posible la edificación del teatro en cualquier lugar y ya no será necesario el hallazgo de una orografía propicia para la ubicación de la *cavea*. La distancia del diseño respecto de la Naturaleza se acrecienta hasta hacer de ésta algo accesorio.

Son estos *nuevos* teatros, los diseñados y contruidos por los propios romanos para sus ciudades de nueva fundación, los que muestran en su plenitud el *diseño-romano* de espacio de representación y no aquellos otros teatros trágicos griegos que fueron modificados para su uso lúdico tras la ocupación romana. De entre todos ellos, el resto arqueológico que más abiertamente expone este nuevo diseño eficaz de teatro dentro del discurso romano lo encontramos en el teatro de la colonia⁷¹ justiniana de **ARAUSIO**^{#2} situado, actualmente, dentro de la ciudad actual de Orange, Francia.

EXPOSICIÓN |

72. Los datos relativos a la *civis* de Arausio proceden de las siguientes fuentes: (1) información general de BENÉVOLO, L. *Diseño de la ciudad* (2): *el arte y la ciudad antigua* y (2) datos particulares de BELLET, M.E. *Orange Antique*.

Arausio, colonia romana y futura *civitas*, es fundada, en su primer momento, por la segunda columna de los ejércitos romanos justinianos como campamento militar en el siglo I y forma parte de la vanguardia ofensiva del imperio, en virtud del modelo económico-militar de expansión constante de los límites del imperio⁷². La consolidación definitiva del campamento militar como centro administrativo de la región se producirá con el progresivo alejamiento del límite norte del imperio que alcanzará, en poco tiempo, la ribera sur del Rin. El definitivo trazado urbano de Arausio fue impulsado ya en la etapa del primer emperador César Octavio Augusto e incluye, claro, un teatro.

El teatro de Aurasio es un espacio urbano en plenitud: situado *intramuros* y *construido*.

Teatro *urbanita* de Arausio▼



Su localización no es ya la del lugar escogido de entre el inmediato entorno natural sino que se encuentra en núcleo mismo de la *civitas*. Además de esta condición plenamente urbana, el teatro es un objeto totalmente artificial, totalmente *construido*, que le otorga su carácter de espacio *cerrado*, de edificio.

EXPOSICIÓN |

Este carácter de edificación cerrada permite que la entrada al teatro sea controlada y restringida y, así, que sólo tengan acceso los ciudadanos que hayan pagado una entrada.

Estas tres características: espacio *urbano*, *construido* y *de acceso-restringido*, responde con claridad la nueva naturaleza del espacio social romano que forman los *urbanitas*.

Este *público* que asiste a la representación no forma ya el todo homogéneo de la *polis* ni tiene especial vinculación alguna con el lugar de la representación. Este nuevo público, que está formado por una variada mezcla de individuos, demanda un entretenimiento en el que emplear su recién estrenado tiempo ocioso para el *ludus*. En estas condiciones la representación deja, definitivamente, de ser una tarea común, auspiciada por el *Estado*, y su *producción* se traslada al ámbito de la iniciativa privada. El teatro romano sobrevivirá como una más de las actividad empresariales del Imperio y ofrece a su público *multicultural* representaciones escénicas que sean capaces de *llegar* al mayor número de espectadores.

EXPOSICIÓN |

GESTO - PANTOMIMA MAQUINARIA ESCÉNICA

La representación de las acciones humanas pierde trascendencia ritual en favor de la accesible representación arquetípica y superficial del ser humano. El griego *agonista*, que encarnaba los comunes valores de los trágicos héroes, es sustituido por el apátrida *histrión* que imita, dentro de tramas intrascendentes, unos estereotipos universales y sin matices como aquellos con los que Plauto, el más afamado de los autores romanos, triunfó: el soldado socarrón, el viejo avaro y el criado intrigante⁷³.

Esta adaptación de la representación escénica a las demandas de un público cosmopolita, mediante la imitación de estereotipos fácilmente identificables por individuos de distintas procedencias culturales, desembocó en el progresivo abandono del texto a favor del teatro visual, repleto de exageradas y gesticulantes pantomimas⁷⁴ y de trucos visuales como las desapariciones sorprendentes mediante *botolas* y las espectaculares entradas y salidas *ex machina*. La representación romana, de carácter más visual que narrativo, que el cosmopolita espacio social romano produce, se traducirá, así, en unos poderosos efectos escénicos que tendrán su inmediato reflejo en el propio espacio de representación con el *rediseño* de la *skené*.

73. Definidos por el comediógrafo PLAUTO en títulos como *Miles Gloriosus*, *Eulalia* y *Epidicus*.

74. La gesticulación debía ser exagerada dadas las distancias a las que se sentaba la mayor parte del aforo en los inmensos teatros romanos.

EXPOSICIÓN |

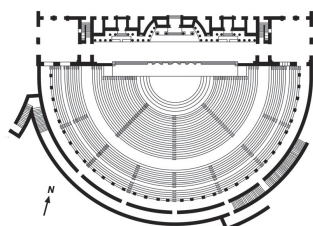


Cavea romana ▲

Fachada urbana ▼



Planta tipológica ▼



En el teatro romano la *skené* deja de ser aquella pequeña construcción destinada para la *transformación* del *agonista* griego y se *redimensiona* como el soporte necesario para una avanzada maquinaria escénica, ideada por ingenieros romanos, para la consecución de todo tipo de espectaculares efectos visuales. Este afán por el alarde escénico traerá, como primera consecuencia, el crecimiento desmesurado de la *skené* hasta un alcanzar un tamaño descomunal. Este crecimiento alcanzará tal gigantismo que sus nuevas dimensiones invaden el obsoleto espacio circular de la *orquestra* que en este nuevo diseño pierde la mitad más próxima a la *skené*.

El gigantismo escenográfico de la *skené* romana también proporcionará al teatro romano, en una segunda consecuencia directa de las representaciones, su gran fachada monumental que como elemento distintivo a la calle debe poseer todo edificio de la importancia urbanística del teatro romano.

EXPOSICIÓN |

El *diseño-romano* de teatro responde así, reflejándola, a la nueva urbanización del espacio social que el sistema socioeconómico de la ocupación sucesiva de territorio trae consigo. Este teatro se conforma, entonces, como un lugar más dentro la *civitas* para el *ludus* bajo las demandas del *urbanita* de unas representaciones, superficiales y espectaculares, fundamentadas en la repetición de estereotipos de fácil asimilación y un progresivo abandono de la palabra como principal soporte de la imitación en favor del gesto; el relato hablado cede *terreno* frente a la pantomima.

75. En 313, la debilidad política del emperador Constantino (280-337) le aconseja legalizar la práctica del cristianismo firmado el conocido *edicto de Milán* de tolerancia religiosa. La necesidad de los emperadores del apoyo político cristiano alcanza su máxima expresión en la declaración de la religión cristiana como confesión oficial del emperador Teodosio (379-395) y, con él, la de todo el Imperio.

Este diseño de teatro-eficaz dentro del discurso dominante del espacio social romano se disolverá cuando el sistema económico imperial quiebre al alcanzar éste su el punto de *expansión crítica*, tras el cual el propio sistema colapsó, insostenible. La rápida caída del sistema de dominación romana deja tras de sí un vacío de poder que será ocupado desordenadamente por multitud de pequeños *jefes* militares locales. Del imperio romano sólo permanecerá *en pie* la muy tupida red de sedes que la reciente emergencia de cristianismo⁷⁵ ha tejido como un poder

EXPOSICIÓN |

religioso paralelo al administrativo-militar y que aglomerará, a modo de argamasa, por otros mil años más los dispersos enclaves *post*-romanos.

El nuevo orden económico y social pierde la unidad militar y, con ella, las circunstancias de seguridad que permitían la movilidad de los *urbanitas* y, sin embargo, se mantiene, aunque muy debilitada y sobre la mitad occidental del imperio, una única *administración* bajo el poder del Papado romano. Esta unidad administrativa, aunque frágil y difusa, permite a Roma continuar con la recaudación de impuestos ahora bajo la denominación de *diezmo*.

La recaudación del *diezmo* para Roma es la única semejanza entre ambas organizaciones socioeconómicas, la romana y la cristiana. En la etapa de dominación cristiana, la economía real retrocederá hasta un modelo cercano a la primitiva autarquía territorial. El imperio se desintegrará en una multitud de poblaciones menores, los feudos, que sometidas bajo protección de una élite militar local y propietaria única de la tierra, sólo mantendrán entre sí, el difuso nexo de su religión cristiana.

EXPOSICIÓN |

Así, la desaparición del imperio romano catapultó al cristianismo como el único poder *político* a gran escala y su doctrina se eleva, en poco tiempo, al rango de fuente legislativa a lo largo y ancho de la Europa post-romana.

La ordenación de lo natural por medio de la progresiva urbanización del espacio social alcanza un nuevo máximo con la ordenación de la propia conducta del individuo en lo que llamamos el *espacio moral*.

El modelo socioeconómico⁷⁶ que trae consigo la autarquía feudal y el orden moral es profundamente primitivo: la soberanía del señor sobre unas tierras pobladas por comunidades avasalladas.⁷⁷ La poca importancia demográfica de las poblaciones, que se limitan a un pequeño caserío a los pies de la fortaleza defensiva, junto con la precariedad de la economía de base agrícola y de dimensión autárquica, provoca una pobreza de medios que impiden cualquier empresa común y las excepciones que suponen las poblaciones que sí las emprenden dedicarán todos los esfuerzos, y durante siglos, a la construcción de los grandes templos a la mayor gloria de Dios: las catedrales.

76. Citamos, aquí, la fuente específica para explicar el modelo socioeconómico, en esta ocasión el feudal BLOCH, M., *La sociedad feudal*, recordando, de nuevo, los textos de consulta general nombrados en la nota 44.

77. "El señor se apoya en el campo: domina un territorio que quiere acrecentar." LEFEBVRE, *La ciudad y el pensamiento marxista*. (pág. 133)

EXPOSICIÓN |

78. “La llegada de los bárbaros restituye una comunidad, la de los campesinos. La restitución de la comunidad (...) no reconstituyó la antigua propiedad comunal sino subordinarla a la estructura feudal.” LEFEBVRE, *La ciudad y el pensamiento marxista*. (pág. 135)

La consecuencia final de todas estas reducciones del espacio social a un espacio *primitivo-local* es la vuelta a la absoluta dependencia del ciclo de la Naturaleza. Este retorno a lo precario no provoca, sin embargo, que la población retorne a los ritos primarios de comunión con lo natural⁷⁸ sino que el emergente poder cristiano impone una artificial visión religiosa del mundo y de su misterioso y oscuro ritual de la muerte. En estas circunstancias, la exultante celebración del impulso vital que el teatro significaba, y que proviene de aquella pretérita división del ciclo natural en dos partes distinguidas, muerte y vida, es declarada inmoral y su ejecución condenable. El *histrión* post-romano se ve obligado, así, a una vida de ocultación y exilio cuando toda representación se declara prohibida.

Esta prohibición del teatro se extenderá, con mayor o menor intensidad, a lo largo de mil años. Sin embargo, la herencia que de lo grecolatino presentan los evangelios, en la propia reencarnación del dios único en la figura humana de Jesucristo, terminará por despenalizar la acción escénica y retornar a la tradición aristotélica.

EXPOSICIÓN |

79. Si bien existieron ciertas representaciones sacras de pasajes de las *Sagradas Escrituras*, éstas tienen un carácter doctrinario que desborda el carácter aristotélico de esta investigación y, desde luego, no cristalizaron en ningún diseño de espacio de representación.

El propio espacio de representación se torna *imposible* con la prohibición y su *diseño-posible* en el discurso dominante, el cristiano, no existe.⁷⁹ Así, el espacio teatral retrocede, también y junto con la sociedad que lo produce, hasta su primitiva expresión itinerante y efímera que personaliza en legendario *carro-de-Tespis*, que ya hemos descrito en este texto. Las pocas representaciones teatrales, que nunca dejaron de celebrarse, se limitarán a pequeñas compañías itinerantes de histriones que hacen de su mismo medio de transporte, la escena y, de sus tramas imposibles de personajes estereotipados, su repertorio. Este repertorio, limitado y ridículo, que estos histriones nómadas repiten incansablemente, de lugar en lugar, será el comienzo del género conocido como *commedia dell'arte*. Los histriones medievales de la *commedia*, sin texto escrito alguno, y casi con el exclusivo uso de la mímica y de las máscaras, consolidarán, aún más si cabe, los estereotipos teatrales de las comedias romanas: los jóvenes enamorados (Arlechino y Pulcinella), los viejos fanfarrones (Pantalone), el sabio doctor (Il Dottore), el criado murmurador (Stentorello) y, así, un largo catálogo de *máscaras*.

EXPOSICIÓN |

El *inmoral* carácter de las representaciones impide, en una primera etapa del cristianismo, a las compañías de la *commedia del'arte* la entrada en ningún pueblo cristiano. De esta manera, las representaciones que sobre sus carros ejecutan los comediantes tienen lugar fuera del *espacio-urbanizado-de-la-moral*, que se ha extendido fácilmente sobre el caserío asustado en las faldas de las fortalezas feudales, y retornan al espacio natural, irónicamente transformadas, en forma de frívolas comedias intrascendentes que quedan ya muy lejos de aquellos otros trascendentes festivales trágicos que también tuvieron su lugar fuera de la *ciudad*.

El sistema feudal de señoríos se ve consolidado con las primeras y necesarias alianzas entre vecinos, auspiciadas y dirigidas por el Papado de Roma, y que configuran unas amplias regiones de seguridad propiciando un consecuente progreso. Al albor de esta recuperada *pax romana* aparecen nuevos caseríos, éstos por confiados, algo más alejados del castillo señorial, que resultarán los primeros brotes de los futuros *burgo*.

EXPOSICIÓN |

80. "Las asociaciones tenían tareas múltiples: proteger las propiedades y las personas de sus miembros y multiplicar los medios de producción" LEFEBVRE, *El pensamiento marxista y la ciudad*. (pág. 152-3)

81. "Tal fue (...) la primera gran lucha de clases y de formas sociales en Europa: La ciudad contra el campo, burguesía contra feudalidad, propiedad mobiliaria y privada contra propiedad de bienes raíces y comunitaria." LEFEBVRE, *El pensamiento marxista y la ciudad*. (pág. 153)

El *burgo* nace, así, alrededor de asociaciones de prósperos artesanos, agrupados por oficios en cofradías o gremios: constructores, tintoreros, zapateros,...⁸⁰ Estos artesanos, que manufacturan productos de gran valor añadido y con una alta demanda, entablan, desde el *burgo*, un difícil equilibrio con los señores feudales, propietarios de la tierra y garantes de la seguridad.⁸¹ En este continuado intercambio económico entre el campo y el *burgo*, entre la *nobleza* y los gremios artesanos, éstos últimos se enriquecen rápidamente gracias a la alta productividad de unas manufacturas que incrementan el valor de cambio de la materia prima mientras que la secular desidia del propietario de tierras, habitualmente heredera de las tierras, no invierte tiempo ni esfuerzo en mejorar los rendimientos de su tierra. Esta prosperidad permitirá a los *burgueses* la sucesiva compra, a sus señores, de derechos políticos para sus asociaciones gremiales. La prosperidad económica y los derechos políticos consolidan el *burgo* artesanal como el nuevo espacio. Un espacio socioeconómico que gira alrededor del intercambio de capital: el nuevo espacio social es el mercado y su geometría, la mercantil.

EXPOSICIÓN |

Simultáneamente, la *romana* vida de los papas traerá consigo una *relajación de las costumbres* que se traduce, sobre la rígida geometría del espacio moral cristiano, en una mayor permisividad en la ejecución del repertorio de los *proscritos* comediantes. Y aunque las representaciones no son *despenalizadas* públicamente tampoco son especialmente perseguidas por las autoridades eclesiásticas locales y, tras siglos de trayecto, el itinerante carromato de los histriones entra en estos emergentes *burgo* para representar sus comedias.

La *re-entrada* del comediante al recinto *intramuros* es intermitente y los burgueses, en una primera etapa y aconsejados por su sentido común, y por el todavía precario equilibrio que con la vieja nobleza cristiana mantienen, los reciben ocultos en patios vecinales, en patios traseros. Estos patios, que son llamados *patios-de-luces* porque su función original es la higiénica de proporcionar ventilación y luz a las habitaciones traseras que no tienen salida a la calle, ya eran ocupados por los burgueses para una multitud de usos distintos al proyectado, y que llamamos *usos-negligentes*.

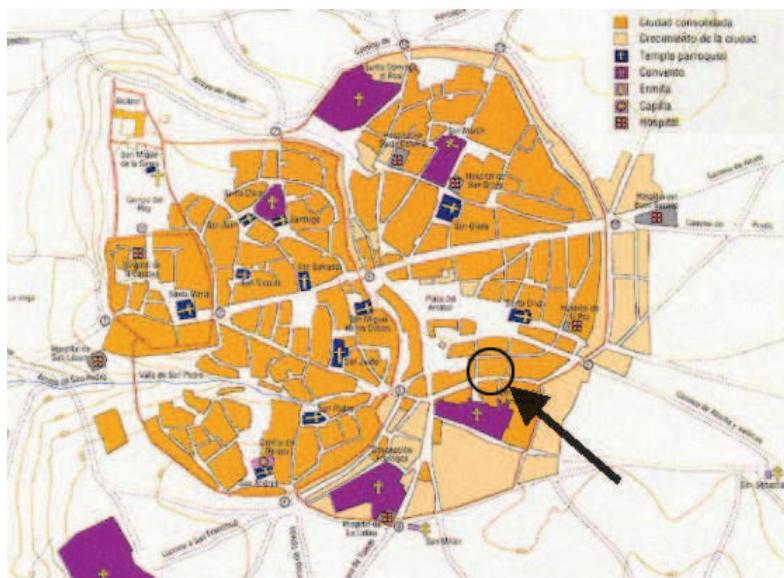
EXPOSICIÓN |

Entre los múltiples y consecutivos *usos-negligentes* que estos patios de luces asumían estaban los usos: de taberna, de mercado y de corral para animales a los que hay que añadir el fundamental para nuestra exposición: el de espacio para las representaciones de las compañías de la *commedia del'arte*.

Madrid, siglo XVI ►
Corral del príncipe ▼



82. En el Madrid del XVI, la *corrala de la Pacheca* albergó representaciones en un patio de luces rodeado por conventos e iglesias, en el lugar que hoy ocupa el teatro de la Zarzuela y que tuvo el nombre de Teatro del Príncipe, durante el XVII. Fuente: *El corral de la pacheca. Madrid y su teatro* SEPÚLVEDA, R.



Estos patios de luces⁸² ocupados negligentemente por las proscritas compañías de comediantes son los que serán conocidos como *corrales-de-comedias*.

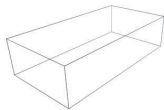
EXPOSICIÓN |

En este primer momento, la representación de la *commedia* se da sobre el mismo carromato de la compañía, que se sitúa en el lado opuesto a la entrada de carruajes del patio; posteriormente, y con los cambios en favor de los *burgueses* en el nuevo equilibrio de poderes, se tolerará este particular *uso-negligente* de los patios, que se consolidarán como los lugares permanentes para la representación. Este cambio del uso del espacio; de proscrito a permitido y de intermitente a permanente, supone la *llegada-a-destino* de la *commedia dell'arte*, como si el medieval carro-de-Tespis terminara su largo camino de mil años desde la *civitas* romana al *burgo* post-feudal. El *carro-skené* se abandona para dejar paso a un entablado permanente que hoy conocemos como *las tablas*.

De nuevo el espacio de representación espejea el espacio social, siendo esta aparición de *las tablas* dentro del patio el síntoma fundamental de la desintegración de la geometría moral cristiana que ha dominado Europa durante diez siglos.

EXPOSICIÓN |

TEATRO-NEGLIGENTE



83. *Almagro y su corral de comedias* de RODRIGO, A., la *Historia del teatro español: de la edad media a los siglos de oro* de HUERTA CALVO, J. y los *Estudios sobre el teatro español* por CASALDUERO, J.

84. Citado en *La construcción del Corral de comedias de Almagro*, GARCÍA DE LEÓN. (pág. 6)

El yacimiento más significativo que de los corrales de comedias⁸³ nos ha llegado, por la parálisis que sufrió en la posterior evolución que sus *hermanos* sufrieron, es el corral de comedias de **ALMAGRO**⁸⁴. En Almagro, y hasta el siglo XVI, las compañías de comedias compartieron su espacio de representación con el mercado de las flores, por la mañana, y la taberna local, por las noches, que era conocida, indistintamente, como el *mesón del Toro*, el *mesón de las comedias* o el *mesón de las flores*⁸⁴. Este patio que acoge las representaciones nunca publicitará su presencia sobre su fachada a la plaza mayor del *burgo* siendo consecuentemente, un espacio completamente oculto a la mirada pública.

Plaza mayor de Almagro ►



EXPOSICIÓN |

85. En la entrada se pagaban por separado las partes de la compañía y la del autor, dentro del patio se exigía, además, una parte para la beneficencia. GARCÍA DE LEÓN, *La construcción del Corral de comedias de Almagro*. (pág. 15)

El acceso al patio se produce de forma directa, sin espacios intermedios, bajo pago⁸⁵ y por la entrada de carruajes, un acceso que originalmente compartían todos los asistentes incluidos los comediantes y su carro. El espectador, ávido de diversión, seguía la representación de pie o sentado en sillas que portaba consigo en una evidente incomodidad. Esta falta de comodidad provocaba que la atención de los asistentes fuera intermitente y, a su vez, no demandasen de los cómicos piezas de gran poesía ni de largas duraciones. Estas precarias condiciones beneficiaron al repertorio ligero de la *commedia del'arte* que era de una gran eficacia en este entorno. Sólo con el tiempo, el patio se vaciaría de animales, barro y restos del mercado y se llenaría de sillas y silencio, y con ello, la palabra dicha comenzaría a recuperar *su lugar* de entre las exageradas gesticulaciones de los comediantes.

Con la vuelta de la palabra entraron en los *corrales* la calidad de las comedias escritas por los grandes del siglo de oro que, sin duda alguna, ayudó al teatro a expulsar los otros usos fuera del patio de luces.

EXPOSICIÓN |

Aunque el carácter *furtivo* que las representaciones mantienen podría, en un principio, explicar el *uso-negligente* de estos corrales para la representación de la comedia, no justifica, por sí mismo y una vez levantada la prohibición, su posterior éxito como espacio para la representación.

Como es notorio, la eficacia y conveniencia del patio como lugar para la asistencia de la representación teatral es bastante deficiente. En un corral de comedias la incomodidad es tal, acústica y visualmente, que cualquiera hubiera pensado en el diseño o en la *ocupación* de otro espacio más eficaz y, sin embargo, el *espacio-corral* fue un rotundo éxito durante más de cinco siglos. La razón última para este secular éxito se encuentra en la extrema eficacia que como espacio simbólico aportan estos lugares, como reflejo de la geometría del espacio social que lo ocupa, de la urbanización actual del espacio.

En el corral de comedias se estrena, ya *fuera-de-las-tablas*, la representación que desde entonces resultará más decisiva para el éxito de los espacios teatrales: la representación del status social; la geometría del poder.

EXPOSICIÓN |

Corral de comedias de Almagro ►



Así, la posición que cada uno de los asistentes ocupa en el corral de comedias reflejará su posición en la sociedad local: y mientras sobre el polvo o el barro, la población más humilde del *burgo* asiste de pie a la comedia, desde las ventanas y los balcones, que de las casas aledañas dan al patio, los burgueses *de-dinero* se divierten con todas las *comodidades* que una vivienda podía ofrecer.

EXPOSICIÓN |

De tal manera que los balcones al patio se transforman en lugares privilegiados, de mucho *porte* social y, consecuentemente, se aplicará sobre ellos el mercantil principio de la oferta y la demanda.

Las estancias de privilegio, detrás de las rejas del ventanal, se *cotizan* socialmente al alza y se utilizan como *moneda-de-cambio* frente a la nobleza lugareña más liberal. Estos cristianos *señores* acudirán invitados por los burgueses, primero ocultos y posteriormente exhibiendo su *balconada*, a las representaciones de los corrales de comedias atraídos por la fama y el buen hacer de autores de la talla de Lope de Vega o Calderón de la Barca.

Con el corral de comedias se incorpora de forma definitiva al espacio para la representación aristotélica *la-otra* función representativa, la del *status* social.

Esta nueva representación, la social, se impondrá a la escénica y consolidará al corral de comedias como el espacio más eficaz para esta nueva función preferente. La *representación-del-mundo* sale del escenario para acomodarse entre los asistentes⁸⁶.

86. "El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres, simplemente comediantes." SHAKESPEARE, *Como gustéis*. Acto II, escena VII.

EXPOSICIÓN |

La plena *despenalización* de la actividad teatral no tardaría en llegar y con la rehabilitación moral de la representación teatral comienza una feroz competencia entre nobles y burgueses por los *servicios* de los autores e intérpretes del momento. Sin embargo, y frente a la grosera frivolidad de la *comedia-burguesa* que se ejecuta en el corral de comedias, se impulsa desde la nobleza una representación de *mayor-altura*, que se adaptaría más al carácter moral de su posición social. Esta noble representación, de altos valores y digna de reyes y señores, encontrará su inspiración en la antigüedad clásica, especialmente en la idealización de la tragedia griega.

87. En lo que sigue y para todo lo relativo al origen de la ópera como género escénico seguiremos como referencias generales los siguientes textos: *Opera in Italy and the Holy Roman Empire* de ABERT, A.; *La música del renacimiento* de ATLAS, A.W. *Early italian opera* de TOWNELEY, S. *The venetian School* de REDLICH, H.F. *Music and drama* y *Sixteenth-century madrigal*, ambos de DENT, E.J.

Fue este interés moral por la tragedia, como la forma más elevada de la representación teatral, lo que especialmente persiguieron las *casas señoriales* italianas, y que trajo consigo, en lo que a nosotros atañe, el redescubrimiento de los textos clásicos, especialmente *Poética* de Aristóteles, en un intento de resucitar el género trágico⁸⁷ como manera de distinguirse del espectáculo frívolo de la comedia burguesa.

EXPOSICIÓN |

De esta tarea, la de la actualización crítica de la representación de la tragedia, se encargaron los grupos de *sabios* que gestionaban la política cultural de las *casas*, y que provenientes de disciplinas muy diferentes se agrupaban bajo el nombre de *cammeratta*.

De entre todas las *cammeratta* que coincidieron en el Norte de Italia del siglo XVI destacamos aquí la que trabajó en la corte de los Medici. Allí, en Florencia, entre 1.577 y 1582, y bajo la dirección de Pietro d'Bardi como intelectual protegido de Francisco Maria de Medici, se establecieron los principios teóricos de la nueva *tragedia*. Además del propio Bardi, él mismo literato de tradición familiar, pertenecieron a ella, el humanista y filósofo Vincenzo Galilei, hermano del famoso astrónomo, y el cantante y compositor Giulio Caccini. Bardi impulsará las teorías que su padre comenzara acerca de la *restauración de la música antigua* que concluían que la música siempre iba ligada al texto poético, de tal manera que las tragedias griegas debían ser representadas con una suerte de *recitación-acompañada-de-música-y-canto-coral*.

EXPOSICIÓN |

Estas ideas son perfectamente compatibles, si no complementarias, con las que Vincenzo Gallilei describe en 1581 en su *‘Dialogo della musica antica e della moderna’* donde dice que “la más noble, la más importante y la principal de las cualidades de la música es la expresión de los conceptos de la mente expresados en las palabras, y no, como muchos músicos de hoy creen, la consonancia de las voces”. Además del canto polifónico Gallilei rechaza, de igual manera, el “uso de gorgias [embellecimientos] y otros artificios del canto [y también] la costumbre de repetir muchas veces los mismos versos” porque alejan al canto del modo en que la palabra es dicha, deformando el discurso. Aquí, donde termina la teoría, entra el músico Caccini, quien es el encargado de realizar los experimentos musicales destinados a lograr este tipo de canto. Caccini ensaya una suerte de madrigales monódicos tomando la *voz-cantante* como única y dotándola de una melodía que “imitara la palabra por el canto” y transforma las otras voces de la polifonía en un acompañamiento instrumental. Estos experimentos, que pretendían conducir a la *restauración de la música antigua*, se interrumpen a partir de 1582, por la continua

EXPOSICIÓN |

pérdida de influencia de su protector. Cuando en 1587 muere Francisco Maria, Bardi cae en desgracia y ya para 1592 había regresado, junto con Caccini, a Roma. El beneficiado de la nueva situación, del ascenso de Fernando I de Medici, será el caballero Corsi, quien en 1590 será nombrado como nuevo responsable de la *cammeratta*.

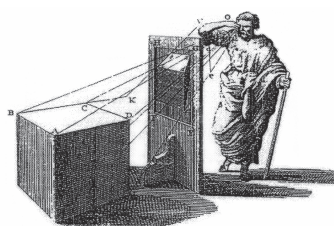
A diferencia de la etapa de Bardi, en la *cammeratta*-de-Corsi no habrá sitio para los teóricos puros, lo que significará un acercamiento más superficial a los problemas planteados. A cambio, la *cammeratta* toma un carácter más pragmático, más cortesano por servil, lo que hará posible que se produzcan las piezas que no escribieran sus antecesores. Dentro de la *cammeratta*-de-Corsi, el poeta Rinuccini presenta un texto dramático sobre ‘*Dafne*’ con el propósito de que Peri lo ponga en música a la *maniera* griega. El estreno de esta pieza se lleva a cabo durante el Carnaval de 1597, en una sala del *palazzo* del caballero Corsi; la partitura se ha perdido. Sin embargo, no tardará mucho en aparecer la ocasión perfecta de presentar de nuevo la nueva *maniera* griega, pues en el año 1600, y con motivo del matrimonio entre Maria de Medici y Enrique IV

EXPOSICIÓN |

de Francia, se preparan grandes festejos en Florencia. El tándem Rinuccini-Peri estrena la obra *‘Euridice, favola in musica’*, sobre el mito de Orfeo y su bajada a los infiernos para recuperar a su amada. El tratamiento humano del personaje de Orfeo y la incorporación de la declamación cantada son las novedades que hacen que su éxito sea abrumador. Del *nuevo* espectáculo se escribe que “*es digno de príncipes y el más placentero de todos, en el cual se reúnen cada uno de los nobles placeres, como son la inventiva y la disposición del argumento, el estilo, la dulzura del ritmo, el arte de la música, la concertación de las voces y los instrumentos, el canto exquisito y la gracia de la danza y del gesto*”.

La investigación sobre la tragedia griega, vía Aristóteles, lleva a los Medici a una *supuesta restauración* de la representación descrita en la *Poética* como *la más completa de las representaciones por su uso en la imitación del acción del canto, la danza y el gesto* que se presenta como la sucesión de recitativos monódicos *cantados* con una fuerte unidad argumental: la *opera*.

PERSPECTIVA LINEAL



Construcción perspectiva ▼ ▲



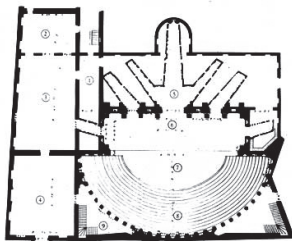
88. La distinción entre ambos, los griegos y los romanos, no fue bien delineada en un principio y será la causa de grandes errores en el juicio de los restos.

Ya desde este inicio, aquí mismo, se inicia la separación de las dos líneas principales de la ópera: la italiana y la francesa. Donde la primera se volcará en lo melódico con un resultado más figurativo y complaciente y la segunda profundizará en la teoría de la *maniera* griega de la recitación cantada y de la concepción unitaria de la pieza.

La recuperación de la herencia grecorromana⁸⁸ iniciada como una insólita competición cultural entre las casas nobiliarias del norte de la actual Italia, concentrará en poco tiempo, en apenas un siglo, y en una extensión relativamente pequeña de territorio, el que cubre las ciudades de Mantua, Ferrara, Florencia, Vicenza y Venecia, a un numeroso grupo de intelectuales cuyos nombres y el alcance de sus descubrimientos e invenciones se escapan al ámbito de este estudio. Sin embargo, encontramos fundamental citar, al menos, el tratado del genovés Leon Battista Alberti "*De picturæ*" de 1435, por sus investigaciones y conclusiones en la construcción de un espacio perspectivo lineal, y las aportaciones que Andrea Palladio hizo para la Arquitectura en su **fallida** interpretación

EXPOSICIÓN |

Planta teatro Olímpico ▼



Cavea del teatro Olímpico ▼



Techo del teatro Olímpico ▼



89. Sus soluciones a los problemas del lenguaje clásico de la Arquitectura, aunque poco rigurosas, son ingeniosas creaciones que combinan los dictados de los tratados de Vitruvio con sus propias notas de viaje por las ruinas romanas.

pseudo-arqueológica⁸⁹ de las ruinas grecorromanas. Ambas, la investigación matemática para la construcción focal del espacio y la recuperación libre de la arquitectura clásica propiciaron el primer intento de diseñar el teatro para la nueva tragedia, la *opera*. El resultado que combinará las dos vías de investigación es el teatro que en Vicenza proyectara Palladio, y terminara su discípulo Scamozzi, bajo el nombre de **TEATRO OLÍMPICO**^{#4}.

El teatro Olímpico, espacio destinado a albergar *representaciones-auténticas* de las tragedias griegas, fue un sonado fiasco y su uso no fue mucho más allá de la puesta en escena de *Edipo Rey* de Sófocles. El teatro, de planta romana, que no griega, contaba con una *cavea* bajo un techo pintado como si de un cielo se tratara y contaba una *skéné* romana de dos alturas. El fracaso de este teatro es doble: (1) la inexactitud del modelo que se pretendía rescatar y (2) la ingenua pretensión de que la repetición de un modelo que se entendía eficaz en circunstancias tan remotas lo volviera a ser de nuevo en circunstancias tan distintas. Lejos de la comunidad de ciudadanos de la *polis*,

EXPOSICIÓN |

los nobles cortesanos de Vicenza no aceptaron la propuesta y el teatro se cerró. Sin embargo, el teatro tiene el atractivo de su contundencia formal y, con el tiempo, se mostraría como uno de los fracasos más oportunos del teatro.

La incapacidad de proporcionar un espacio para la representación eficaz de la *tragedia*, rescatada del olvido y actualizada como ópera, fue el gran fracaso del Renacimiento italiano y semejante empresa no sería alcanzada con éxito hasta un siglo más tarde en la corte de Luis XIII. Este fracaso en el diseño de un espacio eficaz para la *opera* explica, en parte, la rápida decadencia del género italiano desde los principios fundacionales del '*canto exquisito y la gracia de la danza y del gesto*' defendidos por Vincenzo Galilei, hasta el virtuosismo vacío y el puro alarde vocal en que la opera italiana se transformaría, ya fuera de los palacios⁹⁰, en manos del gusto *burgués* por lo histriónico. La *caída* de la *opera*, la nueva tragedia griega, desde los salones de palacio hasta las tablas de los corrales certifica el fracaso del *noble* intento de una *representación-más-elevada*.

90. Tan pronto como en 1637, se abre en Venecia el primer teatro público de opera, en ellos el género que triunfa es la *opera buffa* de tema mitológico como demuestra el título que resume la época y el lugar: *La calisto* de Pier Francesco Cavalli, en la que los personajes-tipo de la *commedia dell'Arte* se entremezclan con los personajes mitológicos.

EXPOSICIÓN |

Como ya hemos adelantado⁹¹, será la corte de Luis XIII, y sus sucesores, los que culminarán con éxito el objetivo estético del renacimiento italiano florentino.

Las relaciones entre las cortes de Fonteneblau y de Florencia fueron muy intensas; con alianzas que se sellaron, desde 1533, con sucesivos matrimonios entre miembros de las casas Valois y Medici. El matrimonio entre Caterina de Medici con el entonces heredero Enrique II provoca la entrada en Fonteneblau del gusto por la *masche* italiana y, posteriormente, ya como reina consorte, en 1573, Caterina preparará en el palacio francés, y en honor de los embajadores polacos, un *ballet-de-cor* alegórico con música, baile, escenografía y disfraces en la que se representaban a las 16 provincias francesas como las mágicas ninfas que dan la bienvenida al canciller polaco. Estos *ballet-de-cor* son una francesa *sobreelaboración* de las *masche* italianas, que los cortesanos franceses llamaron *mascardes*, y que no son más que bailes de disfraces, *momeries*, que sobre un tema se celebraban en sus fiestas.⁹²

91. Toda la información relativa al teatro cortesano francés y al nacimiento de la *tragédie lyrique* la hemos extraído de los siguientes textos: *Le chevalier Gluck and the 'tragédie lyrique'* de ARMELLINI, M. *Armide, the high point of the 'tragédie lyrique'* de BEAUSSANT, P. *Opera in France* de COOPER, M. *L'opera à Paris: du Roi Soleil à Louis le Bien-aimé* de FAJON, R. *French opera from Lully to Rameau* de MASSON, P.M., *The sumptuous divertissement of Louise de Lorraine* de MENACHEMOFF, G., y, por último, *Glück recommence Racine* de TUBEUF, A..

92. Cabe distinguir que la mascarada italiana pretende el anonimato de los asistentes y la francesa es ya la encarnación de otra de identidad

EXPOSICIÓN |

93. Traducido del francés: *El baile teatral de la reina*. Traducimos la palabra *comique* como “teatral” para acercarla al significado auténtico que en su tiempo tuvo y no como “cómico”, que pudiera interpretarse como gracioso o divertido.

De todos los *ballet-de-cor* celebrados en Fonteneblau, el espectáculo más relevante fue el conocido como *Le-ballet-comique-de-la-royne*⁹³. Esta representación, celebrada en 1581, con motivo de la boda entre la hermana de la reina Mademoiselle de Vaudemont y el duque de Joyeuse, lo tiene ya casi todo: recitados, música, intervenciones cantadas, baile, escenografía, vestuario y una trama argumental que unifica el espectáculo, que en este caso es una pieza alrededor del mito de la bruja *Circe*. Esta representación no es ya un baile de disfraces-con-tema sino un *baile-teatro* donde aparece una acción, aunque más bien pírrica, que avanza por sucesión de escenas. Este *ballet-de-cor* francés, al recibir la influencia de la *opera* que las *cammeratas* italianas han desarrollado, en el campo del canto a la *manera griega*, se transformará hasta lo que hoy conocemos como *tragedie lyrique*, que para Luis XIV escribieran el poeta Quinault y el músico Lully.

Jean Baptiste Lully, bautizado *Giovanni Battista Lulli* en la corte florentina, comenzará su labor de músico en la corte de Fontaineblau componiendo la música para los ballet-teatro, los famosos *comedie-ballet*, escritos por Molière para el rey.

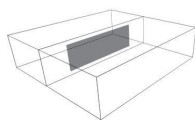
EXPOSICIÓN |

Pero no será hasta 1673, muerto Moliere, y con la llegada del poeta Quinault, muy influenciado por Racine, cuando el trabajo de ambos, poeta y músico, Lully, cristalice en el género que conocemos como *tragedie lyrique*. Con la tragedia lírica cortesana se cumplirá en propósito del cardenal Richelieu, continuado por el cardenal Mazarino, de proporcionar al rey de Francia, en su momento Luis XIII, y ya por entonces Luis IV, una formación basada en los más altos valores de la antigüedad clásica.

Aunque el cardenal Richelieu no viviera lo suficiente para asistir a la consecución de su propósito, de una representación aristotélica que educara al rey en los valores de la antigüedad, su legado fue decisivo. Además de iniciar, en palacio, la política cultural que desembocará en la *tragedie lyrique*, su aportación más determinante en este logro escénico es el *diseño* de un espacio específico para la representación que hoy conocemos como **SALLE RICHELIEU**^{#5}.

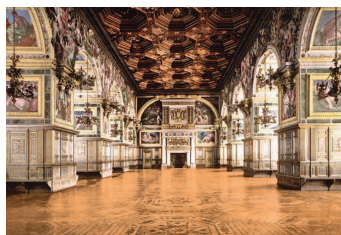
EXPOSICIÓN |

TEATRO-PERPECTÍVICO



Salle Richelieu ►

Salle de fêtes ▼



El cardenal Richelieu busca en su diseño la creación de una herramienta eficaz para la representación verosímil que la *Poética* de Aristóteles pretende y todas las decisiones de diseño se enfocarán hacia este objetivo. De entre todas estas decisiones hacia la verosimilitud, la que entendemos como más trascendente es la que se refiere a la necesidad de que el espacio de representación sea un espacio a cubierto y sin ventanas, de tal manera que el espacio pudiera ser oscurecido o iluminado a demanda de la propia representación.

EXPOSICIÓN |

Esta posibilidad del control efectivo de la luz de la sala es una verdadera revolución que permite, por primera vez, la representación de las *escenas-de-día* con luz y de las *escenas-de-noche* sin ella y refleja la profunda concepción aristotélica, de imitación verosímil, que guía todo el diseño. Profundizando en esta línea aristotélica se incorporan al escenario elementos contruados, de carácter *perspectívico*-albertiano que mejoraban la imagen-aparente de lo que se pretende imitar. Estos elementos son los telones, los rompimientos y las fernas que proporcionan a la escena una profundidad y realismo simulados. El diseño perspectívico del espacio escénico, que destila un evidente y profundo carácter pictórico, se completa con la hornacina abarcante que, a modo de marco, separa la plataforma de representación del resto de la sala, presentando de esta manera la sucesión de escenas, de las que trata la *tragedie lyrique*, como la sucesión de *cuadros-vivientes*. Estos *cuadros-vivientes* se conocen bajo la expresión *tableaux-vivants* y constituyen el máximo logro de la representación aristotélica hasta la fecha.

EXPOSICIÓN |

La representación perspectíca de los *tableaux-vivants* cortesanos de la *salle Richelieu* encuentra en su apogeo funcional con la plena correspondencia que se da entre el punto de vista único y fijo que rige la perspectiva lineal y la percepción que de ellas tiene un público, ahora reducido a una sola persona: el Rey de Francia.

Y sin embargo, la decisión de trasladar los *comédie-ballet* desde su tradicional ubicación exterior, en los jardines de palacio, hasta una sala interior sólo pudo ser aceptada por el rey por otras ventajas que esta *salle Richelieu* le ofrece. Estas otras ventajas son dos, la primera de ellas se refiere a la posibilidad en términos de comodidad para los asistentes que una sala de interior ofrece: la *salle Richelieu* proporciona el resguardo propio de un espacio cubierto que defiende de la lluvia y del frío, que además puede ser combatido con una cierta calefacción; y, la segunda ventaja que la sala cardenalicia le ofrece, y más decisiva si cabe, se refiere a la capacidad de la sala de reflejar, de forma poderosa y evidente, la situación política de la corte en tanto que la *salle Richelieu* imita de los corrales burgueses su poder simbólico.

EXPOSICIÓN |

El *diseño Richelieu* repite, en su sala de asistentes, el espacio simbólico del corral de comedias pero con una ingeniosa, y muy barroca, intervención sobre éstos: la inversión. Ahora, en esta sala a cubierto, serán el rey de Francia y sus favoritos quienes ocuparán el patio mientras que el resto de la corte, y en sucesivas galerías cada cual más alejada que la otra, les rodearán. La *salle Richelieu* representa espacialmente el *status quo* cortesano mediante la posición que cada cual ocupa en la misma. El propio rey, sentado en el centro de la sala, baila acompañado por sus favoritos los *rondo*, *bourrés* o *sarabande* que la música de la pieza escénica incorporaba obligatoriamente en una acción que se transforma en una *segunda* representación, la social.

De esta manera, la *salle Richelieu* nos proporciona el ejemplo más acabado de *diseño-perspectivico*, consolidando la representación aristotélica como la escena verosímil en forma de cuadro viviente enmarcado, y, simultáneamente, el espacio cerrado que fija la forma definitiva de la representación social que desde entonces acompaña a la función original en los teatros.

EXPOSICIÓN |

La doble representación que aquí se consagra será una constante en todos los teatros del siglo XVIII y XIX y será la posición crítica frente a esta doble representación la originará una nueva, y singular, vía de emergencia, todavía remota, de los espacios de representación.

El *diseño-Richelieu* demuestra, de nuevo, cómo el espacio de representación es un producto de la geometría social y, consecuentemente, su espejo. Así, la *salle Richelieu* otorga a Luis XIII la posición central en la representación social que en la sala de los espectadores se da y cristaliza, al tiempo, el punto de vista de la perspectiva lineal como el único punto de vista posible para *construir-la-escena*: el punto de vista del rey de Francia.

Este *diseño-perspectívico*, y cabe señalar que es el primero específico para esta función desde el *espacio-trágico* griego hace ya más de veinte siglos, gozó de una gran eficacia y permaneció invariable durante los siguientes 150 años gracias al aislamiento en el que la corte francesa se desarrolló.

EXPOSICIÓN |



Spinning Jenny, 1764 ▲

94. “El artesano de las ciudades (...) no utilizaba una máquina. Los campesinos, que practicaban el tejido en el campo, empleaban una máquina rudimentaria. El capitalismo en estado naciente pudo apoderarse de esa técnica (...) Así se forma fuera de las ciudades, una clase de tejedores cuya producción se vendía en los mercados de las ciudades.” LEFEBVRE *El pensamiento marxista y la ciudad*. (pág. 171-2)

Cuando la corte del rey de Francia desaparezca, tras los acontecimientos revolucionarios de 1789, será la pujante burguesía industrial la que sustituirá a la microsociedad *autista* de Versalles como la nueva élite política. Estos burgueses industriales, huérfanos de protocolos de poder, asaltarán, apropiándose los símbolos de preeminencia social de aquellos cortesanos, y de entre ellos, las salas para la representación de *tableaux-vivants*.

Esta burguesía industrial que sustituye a los cortesanos en la posición de poder no es ya aquella otra de los gremios medievales sino otra distinta surgida al calor del desarrollo maquinista y que, en su victoria, no se limitarán a sustituir a la nobleza como nueva elite política sino que la expulsará del campo ocupándolo con sus industrias.

Con la invención del telar-mecánico, la burguesía, hasta entonces artesanal invadirá el campo, y comenzará la última y definitiva fase hacia la urbanización total.⁹⁴ Esta invasión del territorio se verá *facilitada* por la situación paupérrima de los campesinos, situación a la

EXPOSICIÓN |

95. LEFEBVRE, *El pensamiento marxista y la ciudad*. (pág. 173)

cual el inmovilismo del señor feudal les ha llevado. Se produce el progresivo desplazamiento del campesino a los centros de trabajo que comienzan a instalarse en las afueras de las ciudades gremio-comerciales. *“Así, la fábrica se convierte al mismo tiempo en refugio para los campesinos, (...) como antaño las ciudades gremiales les sirvieron de refugio contra los terratenientes. De allí los cambios en la relación campo-ciudad como en las relaciones patrono-trabajador, que (...) se convirtieron en relaciones de dinero en las ciudades manufactureras. De tal modo que la ciudad medieval, con su sistema corporativo, se rompe y va adelante”.*⁹⁵ Estos centros de trabajo, bajo regímenes maquinistas, se extienden progresivamente, adhiriéndose al mismo tiempo las poblaciones que trabajan en ellas, y transforman el territorio natural en una tupida red de suburbios satélites alrededor del *burgo*.

Sin embargo, los industriales, que obtienen grandes capitales de sus talleres-maquinistas de las afueras, continúan habitando en los *burgos* que progresivamente van adquiriendo en propiedad al comprar los inmuebles a artesanos tradicionales que se ven arruinados por su falta

EXPOSICIÓN |

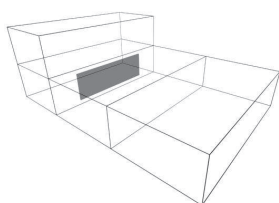
96. La *reordenación* urbana más profunda, que de esta nueva función burguesa de la ciudad como lugar para la exhibición se tiene conocimiento, es la de la ciudad de París bajo la dirección de Haussman (1809-1891) y que da nombre al fenómeno que se extiende por toda Europa: la haussmanización. Explicado, con claridad, a lo largo del texto *Los orígenes del urbanismo moderno* de BENÉVOLO, L.

97. "Por medio de la competencia universal (...) la gran industria hizo desaparecer lo natural, logra deshacer todas las relaciones naturales para hacer relaciones de dinero" LEFEBVRE, *El pensamiento marxista y la ciudad*. (pág. 188)

de competitividad frente al trabajo-máquina. Los nuevos dueños de la ciudad, la burguesía industrial, proclamará su victoria sobre artesanos y nobles con la construcción de sus propias arquitecturas de poder. La burguesía industrial, a diferencia de la burguesía artesanal, no habita ya la ciudad como un lugar de trabajo, que está ahora en la fábrica fuera del burgo, sino que la utiliza como un espacio para la demostración pública del capital alcanzado. Así, los industriales comienzan a invertir este capital en la reordenación⁹⁶ de la ciudad para su nueva función: la *exhibición* del capital. De entre los nuevos símbolos que la burguesía industrial se da para la exhibición del *status* social recién adquirido, nos interesan, en este estudio, los teatros de *opera*, arquitecturas que se proyectaron como auténticos trofeos de caza, y que se significan como los máximos símbolos de la prosperidad capitalista de la ciudad. Bajo estas circunstancias se inicia una delirante carrera entre las grandes ciudades europeas por lograr el teatro para la ópera de mayor lujo y renombre. En esta carrera observamos, claramente, el reflejo de la competencia que provoca el sistema socioeconómico de mercado⁹⁷.

EXPOSICIÓN |

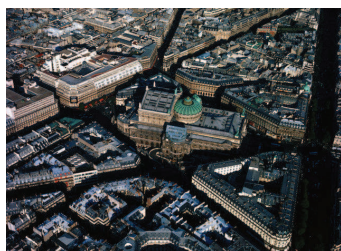
TEATRO-PASARELA



El teatro de la ópera que mejor refleja todas las circunstancias este nuevo espacio social, el *espacio-exhibicionista*, en su superficie de yacimiento arqueológico parlante, es el teatro de la ópera que en París construyen, en 1875, los nuevos burgueses, con el nombre de **PALAIS GARNIER**^{#6}.



Fachada *palais Garnier* ▲
Situación *palais Garnier* ▼



98. Esta parte de nuestro texto, el relativo al Palais Garnier, está basado en las informaciones que se incluyen en los textos siguientes: *Antología de la ópera* de WESTERMAN, G. *La imagen de la ciudad* de LYNCH, K., *Opera in France* de COOPER, M. y *Opera houses of the world* antología de BEAUVERT, T.

El *palais Garnier*⁹⁸ replica a gran escala la *salle Richelieu* de Fontainebleau y su gigantismo y exhuberancia sólo se explican cuando se lo observa como el gran símbolo de la sustitución en el poder de la corte real por la elite industrial. La misma elección de su ubicación en la ciudad, en un lugar privilegiado, como hito singular de la una gran avenida de la nueva trama urbana que Haussmann estaba llevando a cabo, indica su carácter de objeto diseñado principalmente para ser admirado. La función del teatro como espacio donde la representación del *status* social se visualiza abandona su posición de función secundaria y pasa a ser su principal cometido. La misma designación del teatro para la ópera como *palais* (palacio) es suficientemente significativa de la nueva función que debe cumplir, la exhibición del *status*.

EXPOSICIÓN |

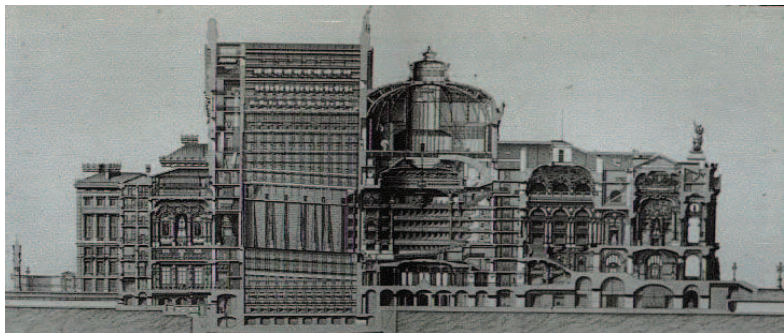
La apropiación del *espacio-cortesano* de la *salle Richelieu* es absoluta y se observa en todos sus elementos. El espacio destinado a la representación verosímil, el espacio escénico propiamente dicho, asume la cualidad de cuarto oscuro para una matemática construcción del espacio perspectívico, la del *tableaux vivants* cortesano, y participa, consecuentemente, de todos los requerimientos que esta representación exige: el marco, que separa la escena del espacio del público y que se sobredimensiona hasta alcanzar los 25x20 metros de boca, y la ausencia de luz natural que proporciona, por tanto, el control a demanda de la luz. Sin embargo, el *palais Garnier*, como objeto de exhibición de la burguesía industrial, incorporará un complejo sistema escénico que se desarrollará en altura, el llamado *peine*, formado por mecanismos de poleas y barras que proporcionan a la representación una gran gama de posibilidades. Este alarde de tecnología escénica sólo tiene un pálido precedente en la, también muy ingenieril, *skené* romana y su uso indiscriminado llevó a representaciones de carácter exhibicionista como *Los hugonotes* de Meyerbeer.

Salle palais Garnier ▼



EXPOSICIÓN |

Sección *palais Garnier* ►



Salle *palais Garnier* ▼



La sala que acoge al público se presenta espacialmente como un corral de comedias post-medieval pero con la singularidad de su simbolismo social invertido *a-la-Richelieu*. La sala presenta, así, los dos elementos fundamentales de aquellos: el *patio-a-nivel*, ahora lleno de cómodas butacas y dignificado bajo el nombre de *platea*, y los *balcones-vecinales*, transformados en lujosos palcos que significativamente conservan, como *reliquia-funcional*, una habitación trasera adosada. Esta operación cosmética a la que la burguesía industrial somete al corral de comedias se remata con una profusión abrumadora de decoración y con el uso de materiales de alto coste económico. Sin embargo, tras una mirada rigurosa sobre la sala del *palais Garnier* concluimos, sin dudarlo, que se trata de un corral de comedias cortesano.

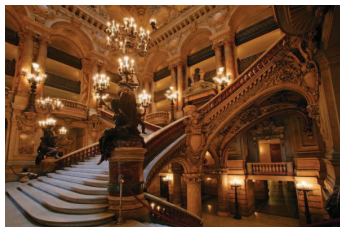
EXPOSICIÓN |

Esta sala del *Garnier* sigue siendo tan ineficaz para la percepción de la representación escénica como aquel corral de comedias de Almagro, incluso menos eficaz cuando analizamos el exagerado aumento de las distancias a escena que provoca el gigantismo burgués y, la adopción de las escenografías perspectivicas versallescas que sólo son percibidas correctamente desde un punto de vista: el *punto-de-vista-del-rey-de-Francia* que todos quieren ser. A pesar de todo lo escrito hasta aquí sobre el *palais Garnier*, su diseño es un éxito rotundo pero la causa de tal éxito se encuentra fuera de la escena y fuera de la sala del público. La causa última de su éxito es el nuevo espacio para la relación social que se antepone a la sala de público: el *foyer*.

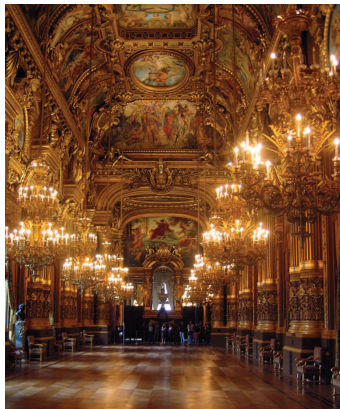
El *foyer* es elemento que define completamente al *palais Garnier*. Como se deduce de la ineficacia del diseño para la representación escénica, en el *Garnier* ésta es sólo una función secundaria, siendo la función principal la representación social. El *palais Garnier* cuenta con el *foyer* como su principal espacio, diseñado específicamente para el encuentro social y la exhibición de poderío económico de los

EXPOSICIÓN |

Escalera foyer palais Garnier ▼



Sala-Foyer palais Garnier ▼



asistentes y de su consecuente posición social. El *foyer* se presenta como el espacio que da el sentido último al diseño *Garnier*, como auténtico *palais*. En esta tarea palaciega, sus dos principales elementos son la escalera de acceso, de estilo imperial y la sala longitudinal que es el *foyer* propiamente dicho. La representación del *status* social de los asistentes gira en torno a estos dos *espacios-pasarela* por donde los burgueses industriales, y especialmente sus esposas, exhiben su prosperidad económica en una exuberante demostración de joyería y vestidos a la moda. Estas exhibiciones en el lujo son las pruebas públicas de los excedentes de capital de esta nueva elite dominante, fruto de la nueva producción industrial.

El *palais Garnier*, terminado en 1875, es un teatro de ópera algo *tardío* por el tiempo, entonces un siglo, que ya había transcurrido desde la caída de la corte de Versalles, pero a pesar de ello es el resto arqueológico más completo que de estos *espacios-exhibición* hemos encontrado, tanto por su contundencia en la exhibición de riqueza como por la significación profunda que tiene por ser el **fruto de la sustitución más intensa de la monarquía más absoluta.**

EXPOSICIÓN |

99. Para demostrarlo, baste nombrar una de las operaciones de prestigio que alrededor de estos *espacios-exhibición* se han ido sucediendo en los últimos años: la rehabilitación del *Teatro Real* de la ciudad de Madrid, terminada en el año 1999 y financiada con los capitales excedentes de los promotores de la misma. Este listado de promotores bajo la denominación de patrocinadores, protectores, colaboradores y benefactores del Teatro Real, representa el auténtico *quien-es-quien* de la socioeconomía española de finales del siglo XX.

Aunque las nuevas invenciones técnicas ya están en marcha en el mismo París en los momentos de su construcción, especialmente las tecnologías que cristalizarán en el cinematógrafo y que provocarán la caída en desgracia de los *tableaux vivants* cortesanos como las más verosímiles de las representaciones, la vigencia actual de este *diseño-Garnier* como *espacio-exhibición* es indiscutible y su eficacia en la función de representación del *status* social permanece intacta, hoy por hoy, y ya desde hace más de un siglo.⁹⁹

El *palais Garnier*, con su éxito en el cumplimiento de sus funciones: la representación aristotélica y, ahora especialmente, la de representar el status social, demuestra, de nuevo, la base inicial del estudio que defendemos: el teatro como el diseño posible, eficaz, como producto del espacio social dentro del discurso dominante que es, a su vez, consecuencia directa del sistema-de-producción y la división-del-trabajo derivado del conflicto campo-ciudad.

EXPOSICIÓN |

FOTOGRAFÍA

De igual manera, otros avances técnicos, como lo fuera en su momento la invención de la máquina-herramienta y su consecuente producción en serie y que propiciaron la sustitución de la elite cortesana en el poder por la élite industrial, serán los responsables de la superación del teatro de la opera como lugar idóneo de representación aristotélica. Estos avances técnicos en la representación verosímil de la realidad son los que agrupamos bajo el nombre de *registros*.

Estos registros, como imágenes fijas tomadas del natural, tienen su primera expresión concreta en la *heliografía* de Joseph Niepce.¹⁰⁰ Niepce, químico francés, desarrolla, en 1825 la técnica que permite fijar sobre una superficie plana, mediante un producto químico fotosensible, la imagen que la cámara obscura proyecta sobre ella. En su regreso de Londres, 1827, donde el su amigo y óptico Charles Louise Chevalier mejorará la calidad de la imagen mediante la aplicación de lentes precisas, conoce a Louis Daguerre en Paris. Daguerre, que es pintor de telones para escenarios de ópera y de teatro popular, ve inmediatamente en la heliografía la técnica que mejorará la elaboración sus imágenes perspectivas planas que él pinta

Heliografía de Niepce, 1826 ▼



100. Los nombres y las fechas de las invenciones y de los inventores de la fotografía provienen de dos textos de mismo título: *Historia de la fotografía* de NEWHALL, B. e *Historia de la fotografía* de SOUGEZ, M.L.

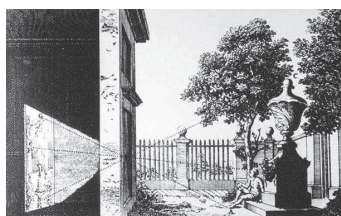
EXPOSICIÓN |

manualmente sobre los telones de fondo de las representaciones. Niepce muere dos años después, en 1829, concentrado en mejorar su sistema de registro, *con el único objetivo de copiar la Naturaleza con la mayor fidelidad* y que él llama *puntos-de-vista*. Daguerre inicia, entonces, experimentos para desarrollar la técnica heliográfica de Niepce y en 1837 la presenta, bajo el nombre de *daguerrotipo*, lo que es ya una técnica comparable, en casi todos sus aspectos, a la fotografía. Con la divulgación del daguerrotipo como técnica de registro del natural se retoma la carrera en pos de la imagen-plena de la Naturaleza, la *phantasma*, de propósito científico-artístico, que ya compartía Alberti en su '*De pinturæ*' con el estudio matemático de la perspectiva lineal. Así, el afán renacentista por la imagen-plena de la Naturaleza deviene en un proceso de invenciones sucesivas en busca de la técnica de registro de la Naturaleza. Ambos afanes, aunque similares e interdependientes, no son idénticos dado la mayor comprensión que del espacio se desprende del primero frente a la mera representación de la apariencia de la Naturaleza que se recibe de la segunda.

CINEMATÓGRAFO

Sin embargo, las decimonónicas técnicas de registro de la Naturaleza son las herederas directas de aquellas otras renacentistas y que tienen su nexo de unión en los primeros experimentos con *cámara oscura*.

Cámara oscura ▼



101. Como en el caso de la fotografía los datos que incluimos en nuestra exposición provienen de textos de carácter histórico, los cuales junto aquellos constituyen la que nosotros llamamos la *Historia-hacia-el-registro*. Estos textos, para el cine son: *Historia del cine* de GUBERN, R., *Historia del cine europeo* de CAPARRÓS, J.M. e *Historia del cine universal* de MEUBA, J.

La progresiva mejora del soporte de la imagen registrada, hasta el definitivo celuloide, y de la velocidad de su fijación, permitieron el advenimiento del cinematógrafo.¹⁰¹ Las primeras proyecciones públicas se celebran en barracas de madera, como una atracción más dentro de las ferias populares, en lo que se conocían como *demonstraciones de física recreativa*. De nuevo, repitiéndose lo sucedido con el *carro-de-Tespis* y con la *commedia-del-arte*, la falta de un espacio de diseño eficaz para la representación obliga a ésta a adoptar precarias soluciones espaciales efímeras e itinerantes. Sin embargo, esta situación, la del conocido *nomadismo* obligado, no se prolongará por mucho tiempo dada la penetración fulminante que esta nueva representación verosímil de la realidad tiene entre el público contemporáneo.

EXPOSICIÓN |

FONÓGRAFO

En 1895, los hermanos Lumiere alquilan la sala del *grand cafe* parisino para sus primeras proyecciones públicas. En 1903, se suceden sesiones de *cine-parlante* desplegadas como atracciones de feria por la compañía itinerante del empresario *Pathé* y que sincronizan la imagen cinematográfica y el sonido grabado en un fonógrafo en una representación que emplea la vanguardia tecnológica en el afán por una representación verosímil. El profundísimo impacto que esta nueva representación verosímil de las acciones del mundo tiene sobre la sociedad de principios de siglo XX será pronto elevada a la categoría de arte a través de operaciones de prestigio como la realizada por la productora *Film d'art* que filmará historias *serias*, de Víctor Hugo y Molière, protagonizadas por los principales actores de la prestigiosa *comédie française*. En 1908, ya se celebran, en locales de París, proyecciones programadas del *film* titulado *L'assassinat de Duc de Guise* frente a un público, que vestido elegantemente para la ocasión, aplaude al final de cada pase. Estas sesiones de *Film d'art* llevarán al crítico de teatro Frantz Dussaud, a escribir que *el cine es el teatro del mañana*.

EXPOSICIÓN |

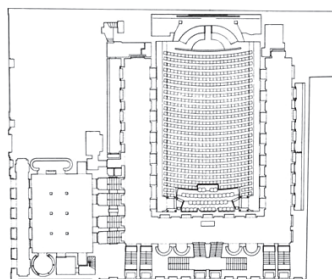
TECHNICOLOR

Los sucesivos avances técnicos, que desembocan en el cine sonoro, primero, y el cine en color, después, sólo certificarán a esta nueva tecnología, el cinematógrafo, como la herramienta aristotélica más eficaz para las representaciones más verosímiles de la realidad.

El cinematógrafo, el *cine*, fundamenta su éxito en su perfecta *adecuación* a las fuerzas económicas y sociales de su entorno próximo, del cual es consecuencia. El *cine* es el fruto inevitable del sometimiento del teatro al régimen de fabricación industrial que permite su producción a muy bajo coste y su proyección posterior en serie. Así, el cinematógrafo, con su capacidad de ofrecer representaciones idénticas y sucesivas hasta el agotamiento de la demanda se presenta como el teatro en serie, que nosotros llamaremos el *massteatro*.¹⁰² La consecuencia de esta industrialización, como de cualquier otra, es la multiplicación, en número y en calidad, de representaciones idénticas. Estas representaciones pueden ofrecer una alta calidad y a muy bajo precio gracias a su sistema de *producción* en taller que proporciona una cuyas condiciones óptimas de trabajo.

102. Llamamos *massteatro* al cine que no va más allá de la aristotélica representación verosímil de la realidad para distinguirlo, con claridad, de aquel otro que busca en la imagen algo más que esta representación de la *imagen-aparente* y que el filósofo Gilles Deleuze llamará *imagen-cristal*, en DELEUZE, *La imagen-tiempo*, y que no es más que la imagen que se contiene a sí misma sin referente fuera de sí.

Cine Skandia ▼



103. Incluso, más allá de la mera ocupación de los teatros ya existentes, se diseñan teatros de nueva planta para proyectar cine como si de teatros al uso se trataran. El caso más célebre es el cine *Skandia* del arquitecto finés ASPLUND, construido en Estocolmo entre 1922 y 1923. como se explica con claridad WREDE, S. en *La arquitectura de Eric Gunnar Asplund*. (págs. 101-109)

Bajo estas premisas, el *massteatro* que trae consigo el cinematógrafo sustituye rápidamente al teatro artesano como la respuesta más eficaz a las necesidades de *mimesis* que la multitud urbana demanda. El impacto y la penetración social del *massteatro* en la sociedades del siglo XX es tan profunda y tan rápida que el teatro artesano es relegado, en muy poco tiempo, a una posición marginal entre la nostalgia y la vanguardia artística. Es precisamente esta rapidez en su implantación lo que provocará que inicialmente las películas de cine se proyecten en las salas destinadas a las representaciones de teatro de producción artesanal.¹⁰³ Estos teatros de diseño perspectívico post-cortesano proporcionaron al cinematógrafo la principal condición que esta nueva tecnología requiere para su despliegue: la oscuridad de la sala. Sin embargo, este espacio teatral heredado, y ocupado negligentemente durante décadas por los exhibidores de películas como ya sucediera con aquel patio vecinal del naciente *burgo*, será reemplazado por otro espacio cuyo diseño específico para la proyección de cine lo cualificará como más eficaz para la ejecución del *massteatro*: nos referimos al multicine.

104. “(...) la ciudad en expansión ataca el campo, lo corroe, lo disuelve. (...) La vida urbana penetra en la vida campesina desposeyéndola de sus elementos” LEFEBVRE, *El derecho a la ciudad*. (pág. 178)

105 “En lugar de las ciudades nacidas naturalmente crea grandes ciudades industriales modernas, que han crecido como hongos.” MARX, *El capital*. (pág. 335)

106. “(...) fin de la ciudad pero promoción, instauración o restauración a un nivel mundial de lo urbano.” LEFEBVRE, *El pensamiento marxista y la ciudad*. (pág. 198)

Los teatros post-cortesanos, diseñados para una minoría burguesa ociosa, fueron razonablemente eficaces para las proyecciones de cine mientras la demanda de mimesis de la ciudad industrial era satisfecha suficientemente gracias a los sucesivos pases que cada uno de los teatros ofrecía. Sin embargo, esta situación se tornó ineficaz con el espectacular crecimiento demográfico que las ciudades industriales sufrieron gracias al éxito de su modelo de producción que devino en la extensión de la ciudad en todas las direcciones a través de pequeños núcleos periféricos al centro histórico. Esta extensión de la ciudad, a costa del territorio natural, se acelera tras la segunda guerra mundial hasta formarse, alrededor de los centros históricos, una indistinguible red de poblaciones.¹⁰⁴

Esta red de poblaciones, hacinadas en torno a un centro *histórico*-urbano, supone el fin de la ciudad tal y como se había entendido hasta entonces y el *nacimiento*¹⁰⁵ de una nueva manera de acumulación urbana que se conoce con el nombre de *tejido urbano*.¹⁰⁶

EXPOSICIÓN |

Este *tejido-urbano*, con su eliminación de la frontera formal entre la ciudad y el campo, por ocupación de éste último por parte de lo urbano, produce el que Lefebvre denomina *espacio-abstracto*. Esta ocupación del campo no se limita a la construcción de inmuebles en terrenos ganados a la Naturaleza sino que, también, incluye el sometimiento de la actividad agrícola al proceso de producción industrial con la adopción de los cultivos intensivos basados en la investigación de abonos y fertilizantes, y que superan en su producción aquel ciclo natural al producir varias cosechas al año.

Es éste un espacio “*donde se instalan y se despliegan las clases medias, neutras (en apariencia) puesto que están situadas entre dos polos, burguesía y clase obrera. Este espacio [constituye] un espejo de su realidad, sus representaciones tranquilizantes, la imagen de un mundo social donde ellas tienen lugar, etiquetado y asegurado. Cuando en este espacio son manipuladas [las clases medias], con sus aspiraciones y su demasiado ciertas necesidades.*”¹⁰⁷

107. LEFEBVRE, *La producción del espacio*. (pág. 42-3)

EXPOSICIÓN |

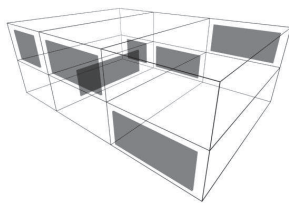
Esta clase media, la que habita el *tejido urbano*, no sólo supone el aumento en gran número de la población sino que, y gracias a la adquisición de derechos laborales, como la jornada de trabajo reducida y los descansos semanales obligatorios, dispuso por primera vez de tiempo libre para el ocio. La consecuencia de todos estos cambios en la geometría del espacio social se plasma en la acumulación de grandes masas de población con *tiempo-libre* y alejadas del medio natural.

La desvinculación de la Naturaleza que se completa aquí con la aparición de las clases medias en el tejido urbano genera un *habitat contemporáneo que suplanta y desplaza a la Naturaleza primigenia*. [Un espacio que] *genera alienación; donde crecen las tensiones relacionadas con la satisfacción incompleta de las necesidades del deseo y donde para cada necesidad específica encuentra antes o después su objeto, su producto conveniente. (...) Si bien, estas necesidades tienen un carácter repetitivo que tiende a extenderse hasta la saturación o la extinción.*¹⁰⁸

108. “Los productos en el espacio corresponden a necesidades (...) los lugares particulares definen el encuentro de una determinada necesidad y de un determinado objeto y se definen por medio de este encuentro.” LEFEBVRE, *La producción del espacio*. (pág. 117)

EXPOSICIÓN |

TEATRO-MÁQUINA



Se entiende, así, el *massteatro*, el cine, como la producción en serie de representaciones aristotélicas destinadas a la satisfacción temporal de la necesidad de mimesis de una clase media alienada por su distanciamiento de la Naturaleza. Este profundo cambio en el espacio social que produce, inevitablemente, un nuevo diseño de espacio de representación cuyo yacimiento más significativo es el multicine de nombre **MEGABIOSCOOP-PATHÉ**^{#9} y en cuyo diseño espacial vemos el reflejo del espacio social que lo ha producido.

Megabioscoop-Pathé ►



EXPOSICIÓN |

109. Nuestra principal fuente de información sobre este brillante ejemplo de arquitectura es el extenso artículo publicado por VELSEN, K. cuyo sugerente título es: *La linterna mágica*.

Este *edificio*¹⁰⁹ se levanta sobre uno de los vacíos urbanos que los bombardeos de la aviación nazi produjeron, en 1940, en la ciudad de Róterdam. La decisión de ocupar este *vacío* con un multicine, en un acto de sutura urbana y con el ánimo de olvidar las cicatrices ocultándolas, alcanza la categoría de paradigma al definir con exactitud la función última que el *massteatro* ha asumido: la satisfacción de la necesidad de mimesis del ciudadano alienado. Con este propósito, Megabioscoop-Pathé ofrece al ciudadano, junto con una cafetería y un restaurante, siete salas de cine con 2.711 localidades en total, las cuales, a pleno rendimiento, son capaces de satisfacer las necesidades de mimesis a más de 10.000 personas diarias. Pero la eficacia de este diseño industrial para el espacio del *massteatro* no se limita a cantidad de público que puede satisfacer en muy poco tiempo sino que también es eficaz como *espacio-de-elección* para su variedad de oferta en títulos. Este diseño espacial permite, en un solo espacio, la elección del ciudadano entre siete títulos distintos de *massteatro* que se renuevan semanalmente, lo que eleva el número máximo de títulos ofrecidos al ciudadano, en un solo año, a 364 ¡uno por día!

EXPOSICIÓN |

110. La oferta como medio de satisfacer la demanda. De otro modo:“(...) con [el capitalismo] la competencia, las exigencias del mercado y la productividad se vuelven absolutamente apremiantes.” LEFEBVRE, *El pensamiento marxista y la ciudad*. (pág. 203)

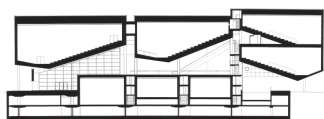
Esta estructura *súper*productiva presenta una oferta¹¹⁰ tal que permite asistir a una representación aristotélica distinta cada día, lo que significa que este *diseño-teatral* ofrece la posibilidad de asistir más de 25.000 representaciones a lo largo de una vida. El impacto que sobre el individuo tiene esta exposición a la representación verosímil de la realidad está por acotar y se sale de los límites de nuestra exposición pero la eficacia del modelo como espacio para el consumo de la *massmimesis* resulta incuestionable.

Todo el diseño, hasta el más mínimo detalle, está pensado como un eficaz sistema de producción de *massteatro*. Su eficacia comienza con la correcta distribución de los numerosos espectadores, casi 3.000, que ininterrumpidamente está entrando y saliendo del edificio y de las salas de proyección. Esta canalización del caudal de espectadores se realiza mediante un complejo sistema de escaleras y ascensores que nunca se cruzan y que guían a las masas que acuden a satisfacer sus necesidades de mimesis a lo largo de un circuito optimizado. Esta función distributiva del espacio que se encuentra entre el exterior del edificio y la sala de representaciones sustituye a

EXPOSICIÓN |

la obsoleta función social del *foyer* burgués. El multicine como *diseño industrial* no se permite ningún espacio de relación social por ineficaz, es decir improductivo, para su único cometido: la oferta del mayor número de representaciones de *massteatro* que la estructura pueda producir. En este *diseño-industrial* de teatro, la práctica totalidad del volumen construido se destina a las distintas salas de proyección que son reducidas a su mínima expresión, diseñadas con lo mínimo indispensable: butacas y pantalla. Estas salas, siete, están adosadas y apiladas en montones ordenados que sólo comparten una fachada común, a modo de piel envolvente, que las unifica hacia el exterior. Será, precisamente, el resto espacial que aparece entre las cajas que contienen las salas y la común piel exterior el espacio que ocuparán tanto escaleras como ascensores y que forman el necesario sistema de canalización de asistentes. El multicine Megabioscoop-Pathé es, pues, un espacio diseñado para la consecución de la máxima eficacia en la producción de *massteatro*, en la proyección de películas de cine, es un *espacio-máquina*.

Sección-apilamiento de salas ▼



Sala de multicine ▼



EXPOSICIÓN |

El diseño del multicine es el producto social de la geometría del espacio industrial y en su concepción es una pieza plena del diseño industrial tanto como lo es un coche o una lavadora: el Megabioscoop-Pathé es un espacio-herramienta, un espacio productivo, y su diseño lo denominamos *diseño-máquina*.

El multicine es el último de los modelos de diseño eficaz para representaciones aristotélicas que estudiaremos en esta exposición. Su rápida decadencia como herramienta eficaz para la producción de *massmimesis* lo define, a su vez, como el más eficaz de los diseños del siglo XX. Esta rápida caída en *el-contenedor-de-las-máquinas-obsoletas*, y que lo cualifica como un espacio ya arqueológico, se debe al advenimiento de *las-nuevas-tecnologías*. Primero, con la tecnología de la transmisión a distancia de señales electromagnéticas analógicas¹¹¹, y ahora con las digitales y la profunda revolución que la desaparición del soporte físico está provocando y que ha abierto la posibilidad de la representación del *massteatro* fuera del ámbito de un espacio permanente y dotado de la infraestructura necesaria.

Primera TV comercial a color,
RCA Víctor CT-100, año 1954▼



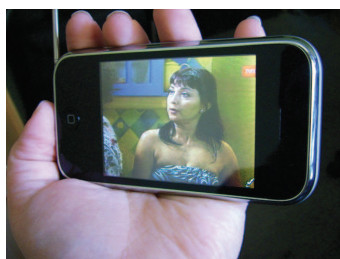
111. La radio y la televisión,
principalmente.

EXPOSICIÓN |

NO-TEATRO



Pantalla de i-Phone ▼



112. El concepto de *nolugar* se explica a lo largo del texto de AUGÉ, *Los no-lugares*.

Las nuevas máquinas de representación, los televisores, los DVD portátiles o los *i-phone*, permiten que éstas representaciones de *massteatro* tengan *-lugar* en cualquier sitio y a cualquier hora del día o de la noche y ofrecen al espectador una, aún mayor, capacidad de elección entre miles y miles de representaciones aristotélicas a su disposición. Estas nuevas máquinas de representación de *massteatro* producen nuevos, e individuales, espacios de representación que parecen estar más cerca de los anónimos e indistintos *nolugares*¹¹² que de los tradicionales espacios de representación, en un nuevo diseño de espacio eficaz que podríamos llamar *no-teatro*.

Pero debemos detenernos aquí, donde el carácter arqueológico que palpita tras toda esta exposición nos aconseja ser prudentes en un análisis más detallado de esta nueva realidad que seguramente lastrada por las inercias conocidas, que sufrieron en su momento Tespis, la *commedia* y el cinematógrafo, se nos aparece sin cristalizar por completo.

EXPOSICIÓN |

UMBRAL DIGITAL

Sin embargo, sí nos atrevemos a afirmar, por lo aprendido hasta aquí, que los cambios que en la geometría del espacio social está provocando esta llamada *revolución-digital* se verán reflejados, con toda seguridad, en la producción de un nuevo diseño del espacio para la representación, que ya estamos intuyendo.

Y es aquí, franqueado el umbral digital, donde nuestra exposición debe terminar y, sin embargo, no termina.

EXPOSICIÓN |

Al desarrollo precedente cabe un epílogo que presentamos, ahora, como una singularidad en el curso convencional de la producción de espacios para la representación y que ha supuesto, para esta investigación, un inesperado descubrimiento.

Esta singularidad en la producción de espacios para la representación representa la cristalización definitiva del humano afán de producir un teatro que se inspire por igual en la idealizada sociedad cultural griega y en la utopía de un orden económico y social *perfecto*. Esta línea singular es la que llamamos, genéricamente, producción del espacio *nostálgico-utópico* o línea singular de la ley de emergencia.

EXPOSICIÓN |

Las fuerzas que hacen posible la aparición de esta singularidad, y que expondremos a continuación, son muy complejas pero su condición fundamental, la de su emergencia, la encontramos en el desarrollo, desde el *quattrocento*, de una *microsociedad* de artistas.

Esta *sociedad-dentro-de-la-sociedad* se constituye alrededor de la actividad *improductiva* de lo artístico y, por lo tanto, no es directamente dependiente del modo de producción general que incide sobre el *valor-de-cambio* frente al *valor-de-uso* del objeto artístico.¹¹³

113. De tal manera que el espacio de representación de esta micro sociedad improductiva es una *obra* y no un *producto*.

Esta creciente *microsociedad* de improductivos artistas generará un espacio social propio de geometría común, cercana a la antigua comunidad política, y que conocemos como *comunidad-estética*. Este progresivo distanciamiento del artista del modo de producción general, del modo artesanal, primero, y del industrial, después, se inicia en el *quattrocento* italiano. Será una nueva mirada sobre esta etapa trascendente, que ya transitamos, la que nos permitirá descubrir las claves de esta singularidad en la ley de emergencia de los espacios para la representación.

EXPOSICIÓN |

Recordemos que durante el *quattrocento* italiano se emplearon muchos recursos e interés en la resurrección de las formas clásicas. De todos aquellos esfuerzos los más decisivos para esta inesperada parte del estudio fueron los realizados por Palladio y por las *cammerata* florentinas en la restauración del género trágico. Como ya sabemos, estos dos esfuerzos terminaron en sendos fracasos: el primero en 1585, con el teatro Olímpico como espacio para la representación de las tragedias y que terminó abandonado por *ineficaz*, y el segundo de ellos en 1600, con la instauración de la *opera* como género neo-aristotélico y que terminaría deformada en los *corrales* populares como un mero soporte para las pirotécnicas demostraciones de virtuosismo vocal de los cantantes antes que para la *katarsis* de una comunidad de asistentes. También, significativamente y en un tiempo algo posterior, otro entorno cortesano, el de Luis XIV, como continuador de la política cultural de los cardenales Richelieu y Mazarino, impulsó el género de la *tragedie lyrique* que Quinault y Lully consolidaron desde 1672, con su primera *Cadmus et Hermione* y hasta 1686 con su postrera *Armide*.

EXPOSICIÓN |

El género de la *tragedie lyrique* nunca se desligó de su condición cortesana y, consecuentemente, no sobrevivió a la caída de la corte del rey de Francia tras los acontecimientos de 1789. Sin embargo, su principio teórico básico, el canto–recitado monódico sobre poemas trágicos, sería retomado años más tarde por Richard Wagner en su ensayo, *Oper und Drama*, que fuera publicado en 1850. Es precisamente en este ensayo donde la línea singular de la producción del espacio *nostálgico–utópico* encuentra su principal soporte teórico. El reformismo wagneriano de *Ópera y drama* arremete contra la *opera* italiana tachándola de *ramera*¹¹⁴ y defiende, en su lugar, *la música como un medio para el drama y no como un fin en sí mismo*.¹¹⁵

114. WAGNER, *Ópera y drama*. Primera parte: la esencia de la música. (pág. 41 y ss.)

115. *Ibíd.*

116. Esta *obra-de-arte-total*, que espejea la descripción aristotélica de la tragedia, reuniría en una sola obra el canto, la escena, la música, las artes visuales y el teatro.

Esta postura poético–musical que Wagner mantiene en su ensayo es la culminación de los intentos italiano, primero, y francés, después, de refundación de la tragedia griega como el más perfecto de los géneros escénicos de la antigüedad clásica.

A esta refundación de la tragedia la bautiza Wagner como *Gesamtkunstwerk*.¹¹⁶

EXPOSICIÓN |

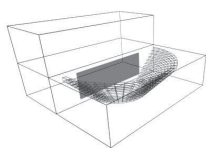
117. Hasta tal punto era así que no era infrecuente la ausencia de parte del público durante el primero o el último de los actos de la representación, ya que antes del primero y tras el último de los actos, no se daba el tiempo del entreacto.

118. Wagner nombra sus obras como dramas musicales, término que confunde más que ayuda a la hora de escenificarlas.

119. La nostalgia por un idealizado pasado de justicia social y de perfección formal incendió el mundo germano y anglosajón a través de los libros de viaje de los primeros arqueólogos modernos. Entre estas publicaciones cabe nombrar, por su repercusión, el texto *De la belleza en el arte clásico* de WINCKELMANN, J. que impulsó a toda la comunidad artística decimonónica a considerarse los *nuevos griegos*.

Muy pronto, Wagner detectará la imposibilidad una representación eficaz de su *obra-de-arte-total*, la nueva *nueva-tragedia*, en el espacio que para las representaciones ha producido la socioeconomía industrial post-cortesana, el *espacio-exhibición*, donde el asistente no participa de la representación escénica sino de la otra representación que en el *foyer* tiene su momento en los entreactos.¹¹⁷ Wagner, desde su exilio en Suiza donde huye tras ser desterrado de Sajonia por participar junto con Bakunin en los levantamientos revolucionarios de Dresde de 1848, comienza a idear la construcción de un teatro que se ajustara a las condiciones especiales que exigían sus propias *tragedias*¹¹⁸. Esta posición crítica, hasta lo revolucionario, respecto del espacio social de la burguesía industrial, y sus productos sociales, especialmente sus *palacios-para-la-ópera*, le granjeó la amistad y el apoyo de un pequeño número de intelectuales que se expresaban en un *mismo* sentido. Entre los pensadores con quienes comparte, en lo fundamental, su rechazo a la geometría social de la burguesía industrial se encontraban los socialistas utópicos, el francés Charles Fourier, el inglés Robert Owen y los alemanes Marx y Engels, todos ellos nostálgicos¹¹⁹ de un espacio político de

TEATRO ESTÉTICO



120. La inversión de todos los valores morales cristianos, incluyendo el derecho del más fuerte a someter al más débil. Tal y como lo explica el pensador a lo largo de NIETZSCHE, *Genealogía de la moral*.

121. WAGNER, *La obra de arte del porvenir*. (pág. 111)

comunidades primitivas que el espacio industrial había liquidado por completo. Sin embargo, ninguno de los anteriores influyó tanto en Wagner como el poeta y filósofo Friedrich Nietzsche (1844–1900) que reúne en su pensamiento ambas influencias: (1) la nostalgia de un espacio social comunitario, próximo al espacio absoluto primitivo como la necesaria condición *justa* para la vida¹²⁰; y, (2) la visión de un porvenir *utópico* que elevaría a los hombres sobre sí mismos hacia el *superhombre*. Asimismo, Nietzsche vio en la *obra-de-arte-total* de Wagner, como si de la *nueva* tragedia griega se tratara, el medio definitivo para la superación de la geometría burguesa industrial y su entusiasmo le llevará a calificarla como la *obra-de-arte-del-porvenir*.¹²¹

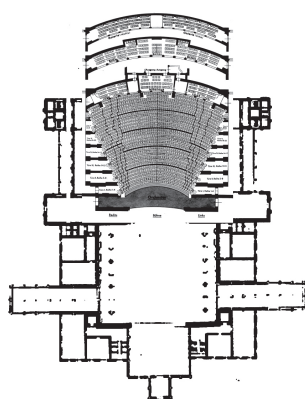
La visión que Nietzsche proporciona a Wagner, junto con su propia intuición del espacio de representación como el espacio destinado a una comunidad de iguales, la *comunidad-estética*, proporcionaron las condiciones para el diseño del singular espacio para la representación que tiene su primera cristalización en el **BAYREUTHER FESTSPIELHAUS**^{#7}.

EXPOSICIÓN |

Bayreuther-Festspielhaus ▼



Planta Festspielhaus ▼



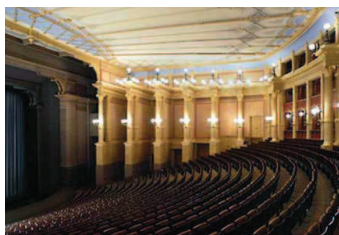
122. Este deseo de un lugar para la *comunidad-estética* queda evidenciado en estas palabras: “El lugar no debe ser una capital con teatro estable ni tampoco una de esas ciudades balneario tan frecuentadas, que me aportaría justamente en el verano un público del todo inconveniente”. WAGNER, *Mi vida*. (pág. 412)

El *Bayreuther-Festspielhaus*, que traducimos como *Teatro-para-festivales-de-Bayreuth*, es un espacio por y para la *comunidad-estética* que en su emergencia asume el *diseño-trágico* de los teatros para los festivales estacionales griegos, como el paradigma del diseño eficaz para albergar una auténtica comunidad. La inspiración en el *diseño-trágico* trae dos consecuencias: (1) la *re-localización* del teatro en la Naturaleza y (2) la elección de la *cavea* como disposición espacial del público. Así, el *Teatro-para-festivales* sale de la ciudad industrial, convertida en el espacio para la exhibición del *capital*, y retorna a la añorada Naturaleza implantándose en una colina a las afueras de un pequeño pueblo, en la Baviera alemana, llamado Bayreuth.¹²² En su sala para el público el *diseño-wagneriano* elimina el *foyer*, los palcos y la platea y rescata la *koilon* como el modo más eficaz de acoger a una comunidad de iguales, los artistas, haciendo frente al simbolismo social que el patio del corral de comedias cortesano imprimía sobre el espacio, sus palcos y galerías, y que, a la postre, enfocaba la atención del asistente sobre la representación social ninguneando la trascendente representación escénica de la *obra-de-arte-total*.

EXPOSICIÓN |

Sin embargo, y a pesar de ser un serio intento, el Bayreuther Festspielhaus no es un éxito completo cuando lo enfrentamos a sus aspiraciones últimas y presenta fuertes contradicciones que sólo se explican por las servidumbres que la propia construcción del teatro provoca. Es especialmente significativa la *presencia*, aunque en un número reducido, de pocos pero algunos *palcos-de-notables* en el fondo de la sala, y que fueron contruidos por deferencia al príncipe Luis II de Baviera por su imprescindible apoyo económico y político a la empresa de levantar el teatro. Esta concesión en contra del *diseño-trágico* comunitario no es la única característica que distorsiona la intención inicial de retornar a un pleno espacio comunitario, el *Bayreuther Festspielhaus* presenta otra distorsión en su realidad construida, más importante si cabe que la aparición de los palcos, que es su condición *cortesana* de sala cubierta y oscura. Este *afrancesamiento* del espacio para la representación de *tableaux vivants*, sitúa el diseño en el ámbito de la escena ilusionista y señala con claridad la influencia que el París de 1861 ejerció sobre Wagner, cuando éste visitara por segunda vez la capital de Francia.¹²³

Sala del Festspielhaus ▼



123. Con motivo del estreno de la versión revisada de Tannhäuser.

EXPOSICIÓN |

Esta inclinación por una representación del tipo *aristotélico-ilusionista* es la causa primera del fracaso artístico de las primeras representaciones, en 1876, y que es admitido por el propio Wagner al recibir a sus invitados con la advertencia: “¡No mire allí [a la escena] demasiado! ¡Concéntrese en la música!”¹²⁴

Aunque el Bayreuther Festspielhaus¹²⁵ no complete su programa de intenciones, que por su carácter profundamente utópico era imposible de satisfacer, sí produce una *revolución* en el diseño teatral del siglo XIX: la vuelta al diseño de un espacio para una representación comunitaria y trascendente del mundo. Más allá de lo concreto-construido, el *Teatro-para-festivales* logrará su propósito fundamental cuando logre, congregando a la *comunidad-artística*, restituir la *katarsis* como la función primera de las representaciones.¹²⁶ Las representaciones de las tragedias que tienen su lugar en este *Teatro-para-festivales*, *Der Ring des Nibelungen* y *Parsifal* y que Wagner llama festivales-escénicos, producen tal impacto en la *comunidad-artística* del momento que atraen a Bayreuth, en la que se conoce como la *peregrinación-a-la-colina-verde*¹²⁷, a todos los artistas de la época: Liszt,

124. Citado por ÁNGEL-F. MAYO en *Cien años del Festival de Bayreuth: 1876-1976*.

125. Utilizaremos como referencia general el espléndido recorrido por los acontecimientos del festival wagneriano que SPOTTS, F. escribiera bajo el título de *Bayreuth: A history of the Wagner Festival*

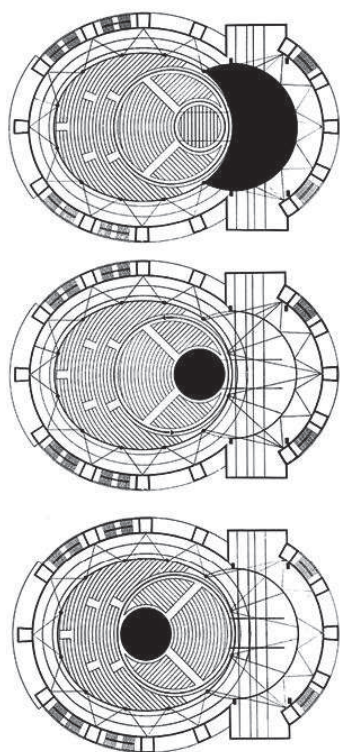
126. Textualmente: “La expresión de la conciencia colectiva” WAGNER, *Opera y drama. Tercera parte: La poesía y la música en el drama del porvenir* (pág. 293 y ss.)

127. Esta expresión se repite, y está recogida, en el diario de viaje escrito en 1882 por MARSILLACH, *Parsifal. Una peregrinación a la meca del porvenir*.

EXPOSICIÓN |

Saint-Saëns, Grieg, Bruckner, Chaikovski, Rubinstein, Delibes, Baudelaire,... Aunque mucho más atenuado por el carácter comercial que ha tomado el festival, su poder de *congregación* continúa hoy mismo. Precisamente es esta *política* del festival, más cercana a lo comercial que a lo artístico, y que el propio Wagner inauguró cuando otorgó al *Festival de Bayreuth* el derecho exclusivo durante 20 años para las representaciones de *Parsifal*, la que ha terminado por dilapidar los logros del *diseño wagneriano* de un espacio teatral comunitario.

Sin embargo, la línea que inicia, o mejor dicho retoma, el *Bayreuther Festspielhaus* se consolidará con una profundización de los principios que este espacio defiende. Los espacios de representación de esta línea de emergencia tienden a la celebración comunitaria de la representación como actos rituales antes que como mero entretenimiento virtuoso. El carácter ritual, nostálgico y utópico que define la singularidad de esta línea alternativa al diseño burgués industrial, se verá reforzado por los movimientos de vanguardia del inicio del siglo XX y que profundizan en la investigación de

Plantas del *Totaltheater* ▼

128 Texto de Mayerhold que inspiró a Piscator su *Volksbühne*, citado en FRAMPTON, *Historia crítica de la Arquitectura: La nueva objetividad: Alemania, Holanda y Suiza, 1923-1933*. (pág. 141)

129. ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. (págs. 101 y ss.)

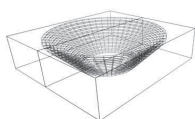
representaciones que abandonen la imagen *phantasma* y retornen a la construcción de la *eikon*, de una imagen más genuina del mundo.

Cabe citar otros tres ejemplos de autores de vanguardia que precisarán espacios de representación cuyo diseño les permita la eficaz representación de una *imagen-genuina* del mundo: el primero, el proyecto de espacio de representación, *Totaltheater*, que Gropius proyecta en 1927 para el director de escena Piscator que profundiza en el espacio de *diseño trágico* para un teatro sin *las-tonterías-espirituales-del-teatro-burgués*¹²⁸, segundo, la compañía itinerante de teatro, “*La Barraca*”, impulsada por Federico García Lorca que retrocede, aún más, hasta un espacio de representación homólogo al legendario carro de Tespis; y, finalmente, un tercer ejemplo, con la vuelta al radical espacio de *diseño en-torno* del conocido como *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud, inspirado por igual en la *peste* y en las danzas rituales balinesas.¹²⁹

La acelerada deriva vanguardista, que fundamenta estos diseños del espacio para la representación en la existencia *a priori* de una comunidad-participante, alcanzará el paroxismo,

EXPOSICIÓN |

TEATRO-NEOTRÁGICO

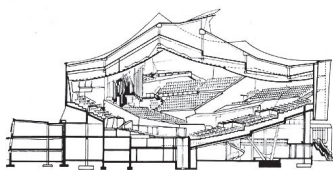


y ya cercanas a prácticas del *teatro-absoluto* más primitivo, en las *performance* de los años 60 del siglo XX. La profundidad en los cambios de los roles sociales que exigen estas *maneras* de teatro es tan radical y la precipitación en su aplicación es tan urgente que las vanguardias nunca lograron la creación de aquella comunidad-participante tan necesaria para la eficacia de sus propuestas.

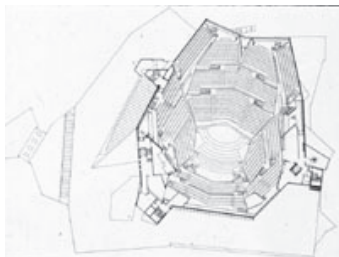
Esta comunidad-participante para la construcción de una *imagen-genuina* del mundo, que buscó sin éxito la vanguardia teatral del siglo XX, ya existía en otro ámbito: en el entorno de la vida musical: la comunidad estética que se creara con el *diseño-wagneriano* y que continuaba profundizando en la búsqueda del *eikon* platónico, bajo el mandato de aquellas palabras de Wagner: “¡No mire allí [a la escena] demasiado! ¡Concéntrese en la música!” En esta negación de la escena como el medio eficaz de representación del mundo, y que nos retrotrae a épocas Homéricas, encuentra su yacimiento más definitivo en el espacio de la **BERLINER PHILHARMONIE**^{#8}.

EXPOSICIÓN |

Berliner Philharmonie ►
Sección Philharmonie ▼



Planta Philharmonie ▼



130. Documentado prolíficamente en: *Die Philharmonie* por ALTHOFF, y en la monografía *Hans Scharoun* de J. BLUNDELL-JONES, P.

En este espacio¹³⁰, la representación del mundo abandona la escena ilusionista como medio para una eficaz representación de *tableaux vivants* y se *reinstala* en el ámbito del espacio *en-torno*.

La sala de la *Berliner Philharmonie*, al tiempo que niega la escena, afirma su condición de espacio comunitario con la máxima extensión posible de la *koilon*, ya liberada de la *skéné*, hasta rodear por completo una *orquestra* que se presenta como el espacio central de representación. La cubierta de la sala, lejos de ser el necesario elemento arquitectónico para la oscuridad que el cortesano teatro ilusionista obliga, participa eficazmente en la proyección sonora de la música que, en su

EXPOSICIÓN |

efímera ejecución, presenta una *imagen-genuina* del mundo. En la *Berliner Philharmonie*, la comunidad se reúne, de nuevo, alrededor de los músicos, como los *nuevos* atávicos oficiantes de la representación genuina del mundo, sin la mediación del gesto, de la máscara, de la escenografía o de la palabra dicha en un espacio que lejos de aislar al espectador del resto del mundo, le enfrenta cara a cara con los demás de la comunidad, con el otro comunitario.

Con la emergencia de la *Berliner Philharmonie*, la línea singular de la producción de un espacio *nostálgico-utópico*, cuyas raíces se encuentran en el *quattrocento* y que definitivamente impulsara la revolución Wagneriana, alcanzará su máxima expresión con un diseño que supera el *diseño-trágico* que inspiró sus inicios a favor de otro diseño, más eficaz en su punto de emergencia, y que nosotros llamamos *diseño neo-trágico*. Este diseño confirma existencia del espacio social que forma la *comunidad-estética* y que posibilita esta segunda línea de producción del espacio para la representación, la línea singular de los espacios *nostálgico-utópicos*.

EXPOSICIÓN |

Con esta confirmación, la de la existencia de una geometría social propia procedente de una *comunidad-estética* cierta, nos permitimos predecir la próxima y segura aparición de nuevos diseños espaciales para la profundización en la línea singular de espacios hacia la representación de *imágenes-genuinas* del mundo que sirvan a esta comunidad singular en su búsqueda de la *eikon*.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES |

Presentamos, por último, una *herramienta* a modo de conclusión y resumen de todo lo expuesto. Esta herramienta, que incluimos al final de estas conclusiones, está elaborada con la intención de que esta investigación concluya con un pie puesto en el ámbito de la práctica del diseño de espacios para la representación.

Esta intención nuestra, la de dotar al diseñador de un instrumento práctico de análisis, y la misma herramienta tienen su antecedente directo en el material docente que el profesor Oskar Schlemmer (1888–1943) usó para impartir su curso de *teoría teatral* durante su estancia en la escuela de la Bauhauss, entre los años 1925 y 1929 en la sede de Dessau. Ese material docente se resume en el llamado “*Esquema para la escena, el culto y la fiesta popular*”, que también adjuntamos al final de estas conclusiones. En este esquema se establece una clasificación de los géneros *escénicos* desde el más serio y *trascendente*, el culto religioso, hasta la despreocupada fiesta popular estableciéndose una correspondencia entre estas representaciones escénicas y sus lugares, sujetos, palabras, músicas y danzas.

CONCLUSIONES |

Material usado en el curso de teoría teatral que impartió el profesor Oskar Schlemmer desde 1925-1929 en la sede de la Bauhauss, Dessau, Alemania. Tal y como está publicado por el Institut für auslandsbeziehungen en su antología: *Bauhaus* ▼

No es de competencia estricta de este estudio realizar un comentario crítico de este esquema, ni la comparación entre las dos herramientas, sin embargo, sí nos permitimos indicar nuestro parecer acerca de la excesiva rigidez que presenta el esquema de Schlemmer. Nos permitimos esta apreciación respecto de la rigidez en la clasificación que hace el profesor alemán porque este juicio sobre el citado esquema se encuentra en el origen mismo de esta investigación y nos puso en el camino que

ESQUEMA PARA LA ESCENA, EL CULTO Y LA FIESTA POPULAR, CLASIFICADAS SEGÚN

| LUGAR | SUJETO | GÉNERO | PALABRA | MÚSICA | DANZA |
|---|-------------|------------------------|-----------------------------------|-------------------------|------------------|
| TEMPLO | SACERDOTE | CULTO RELIGIOSO | SERMÓN | ORATORIO | DANZA DERVICHE |
| | | | | | |
| REALIDAD O ARQUITECTURA ESCÉNICA | PROCLAMADOR | | TRAGEDIA ANTIGUA | HÄNDEL-ÓPERA | JUEGOS OLÍMPICOS |
| ESCENA ESTÁTICA | ORADOR | | SCHILLER LA NOVIA DE MESINA | WAGNER | DANZA CORAL |
| ESCENA ILUSIONISTA | ACTOR | | SHAKESPEARE | MOZART | BALLET PARISINO |
| TRAMOYA PRIMITIVA | COMEDIANTE | | IMPROVISACIÓN COMEDIA DEL ARTE | OPERA BUFFA OPERETTE | CABRIOLAS |
| ESCENA SENCILLA O APARATOS Y MAQUINARIA | ARTISTA | | ANIMACIÓN | COUPLET JAZZBAND | DANZA GROTESCA |
| PODIO ESTRUCTURA | ACRÓBATA | | PAYASADAS | MÚSICA METÁLICA | FUNAMBULISMO |
| CHIRINGUITO DE FERIA | BROMISTA | FIESTA POPULAR | DICHOS CALLEJEROS | CANCIONERO POPULAR | BAILES POPULARES |

CONCLUSIONES |

nos ha traído hasta proponer una alternativa más flexible y, por lo tanto, más eficaz.

LEY DE EMERGENCIA

Nuestra herramienta docente, como aquella otra, también *ordena* el género escénico pero nuestro acercamiento antes que el establecimiento rígido de una clasificación dictada por los resultados aparentes del mismo, las propias representaciones, se despliega en un espacio bidimensional dominado por dos fuerzas principales, dos tendencias una socio-económica y otra estético-científica, que constituyen en sus distintos equilibrios en el tiempo una *ley-de-emergencia-de-los-espacio-de-representación*.

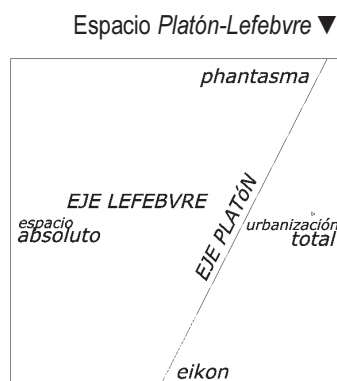
Nuestra herramienta adopta la forma de una función matemática, $f(x,y)$, que depende de las dos variables ya comentadas: (x) como el grado de urbanización del espacio social e (y) como el grado de verosimilitud de la representación misma. Cada punto que esta función $f(x,y)$ genera se sitúan en un espacio abstracto bidimensional y representan, en su conjunto, la propia *ley-de-emergencia-de-los-espacio-de-representación*.

CONCLUSIONES |

Este espacio abstracto bidimensional lo construimos con el corte de dos ejes no-perpendiculares, uno horizontal y otro inclinado. El eje horizontal es aquel que Lefebvre describe, comenzando el capítulo *‘En las proximidades del punto crítico’*, en su ensayo *‘El derecho a la ciudad’*. Esto es lo que Lefebvre escribe: *‘Como hipótesis, tracemos de izquierda a derecha un eje desde cero de urbanización (inexistencia de la ciudad, predominio total de la vida agraria, de la producción agraria, del campo) a la urbanización cien por cien (absorción del campo por la ciudad, predominio total de la producción industrial incluso en la agricultura). (...) Nos apresuraremos a marcar sobre el eje bastante cerca del punto de partida, la ciudad política (...), que organiza, dominándolo, un contorno agrario. Un poco más lejos, marcaremos la aparición de la ciudad comercial, que comienza relegando el comercio a la periferia (...) y que a continuación integra el mercado integrándose a su vez a una estructura social fundada sobre el cambio, las comunicaciones amplificadas, el dinero y la riqueza mobiliaria. A continuación vendría un punto crítico decisivo en el que la importancia de producción agrícola retrocede*

CONCLUSIONES |

ante la importancia de la producción artesana e industrial, del mercado, del valor de cambio, del capitalismo naciente. Ese punto crítico se sitúa en la Europa occidental del siglo XVI aproximadamente. Muy cerca está el advenimiento de la ciudad industrial, con sus implicaciones: éxodo a la ciudad de poblaciones campesinas desposeídas y desagregadas, período de las grandes concentraciones urbanas. (...) Entonces viene el período en que la ciudad en expansión prolifera, produce periferias lejanas (arrabales), invade el campo.’ Este eje horizontal tiene, por lo tanto, un carácter temporal y la función se desarrolla siempre en incrementos constantes siguiendo, la imparable flecha-del-tiempo. Este eje-Lefebvre es el eje que corresponde con la fuerza que impulsa al hombre hacia la separación total del hecho natural, hacia la urbanización total, y que ya bautizamos como Historia-hacia-la-urbanización.



Cortando a este eje temporal trazaremos otro, este inclinado, que indicará la posición que los espacios de representación toman respecto de su capacidad para generar representaciones más o menos verosímiles, constituyéndose así

CONCLUSIONES |

el eje de la *Historia-hacia-el-registro*, que despliega en este espacio el imparable afán humano por la construcción de imágenes verosímiles. Este eje comprende los dos conceptos platónicos opuestos de imagen, desde la *eikon* de una representación genuina del mundo en su parte inferior hasta la *phantasma* de la imagen aparente, en su parte superior. Entre estos dos conceptos opuestos situamos, ordenadamente, los distintos medios que la *tradición-aristotélica* ha utilizado, ya descubiertos ya inventados, para su objetivo de la representación verosímil. Los medios son, en este orden: la danza, la música, la palabra dicha o relato, la máscara, el gesto, la maquinaria o escenografía, la perspectiva lineal, la fotografía, la fonografía y la cinematografía. Este segundo eje, el *eje-Platón*, y a diferencia de aquel otro *eje-Lefebvre* hacia la urbanización total, es utilizado como asíntota hacia la cual la representación se dirige, aunque nunca alcanzará completamente, y que en su plenitud que no sería otra cosa que la completa representación verosímil del mundo: un *doble-del-mundo* que nosotros llamamos *mundo-phantasma*.

CONCLUSIONES |

Situando cada uno de los espacios de representación como puntos dentro de este plano, y señalando especialmente los del *archivo-dentro-del-archivo*, generamos una gráfica que *simula* una continuidad y que nosotros denominaremos *ley-de-emergencia-de-los-espacio-de-representación*. Debemos destacar que esta continuidad en la *ley-de-emergencia* es sólo simulada para una mejor síntesis del estudio, ya que esta *pretendida continuidad* es imposible, pues no existe. La *ley-de-emergencia* dibujada es, así, nuestro discurso arqueológico aplicado sobre los yacimientos estudiados y representa la región del espacio *Lefebvre-Platón* donde se da una mayor probabilidad de emergencias de éxito y por lo tanto el mayor número de teatros eficaces, de diseños posibles.

Definimos, así, nuestra *ley-de-emergencia-de-los-espacio-de-representación* como el lugar geométrico del espacio *Lefebvre-Platón* donde se da una mayor probabilidad de emergencia de un espacio de representación eficaz.

CONCLUSIONES |

En la gráfica resultante se observan claramente dos líneas de emergencia, una de mayor desarrollo y que se aproxima de forma clara hacia la asíntota de Platón y otra segunda que rompe esta marcada tendencia hacia la *phantasma* en favor de una representación más cercana a la *eikon*. La primera línea representa la tradición aristotélica dominante y la denominamos *línea-dominante-de-emergencia*. La segunda, completamente inesperada al iniciar la investigación, la denominamos *línea-singular-de-emergencia*.

A la primera línea, la dominante, pertenecen de entre los yacimientos de nuestro *archivo-dentro-del-archivo*: el teatro trágico de Siracusa, el teatro romano de Arausio, el corral de comedias de Almagro, la cortesana *salle Richelieu*, el teatro de ópera *palais Garnier* y el multicine Megabiooscoop. A lo largo de esta *línea-dominante* que se dibuja con estos puntos se ordenarían todos los demás elementos del *archivo-principal*, el que forman todos los teatros, y que son fruto de las mismas fuerzas que aquellos en su punto de su emergencia. A la segunda línea, y con idénticas consecuencias

CONCLUSIONES |

en la ordenación del *archivo-principal*, pertenecen: el teatro trágico de Siracusa, el teatro Olímpico de Palladio, el *Bayreuther Festspielhaus* y la *Berliner Philharmonie*.

La utilidad última de esta herramienta está en la determinación de las *distancias*, medidas en este espacio abstracto, *Lefebvre-Platón*, entre los espacios sociales de la pieza teatral concreta, y los diseños espaciales que ellos produjeron, y del específico espacio para su representación que dispone, *a priori*, el diseñador. Esta herramienta, la de la *ley-de-emergencia-de-los-espacio-de-representación*, sitúa al escenógrafo frente al problema que debe responder con su diseño del espacio para la representación.

De esta manera, la herramienta desarrollada, en el plano *Lefebvre-Platón*, nos proporciona a los diseñadores de espacios de representación una herramienta capaz de determinar, de una forma intuitiva las *distancias*, entre dos puntos, que el escenógrafo debe solventar, o subrayar, con su trabajo.

CONCLUSIONES |

Finalmente, y en este último párrafo del estudio, sólo nos queda expresar nuestro deseo de que todo haya sido para mejor provecho de los que hasta aquí hayan llegado en la lectura.

HERRAMIENTAS

HERRAMIENTAS |

DISEÑOS POSIBLES (1)

LÍNEA DOMINANTE

teatro-absoluto
teatro-relato
teatro-trágico
teatro-histriónico
teatro-negligente
teatro-perspectívico
teatro-pasarela
teatro-máquina
no-teatro

HERRAMIENTAS |

TEATRO-ABSOLUTO

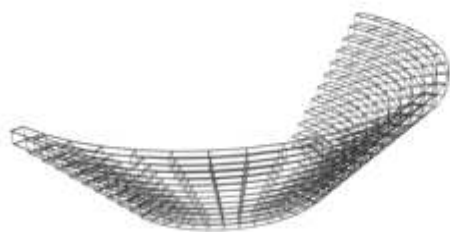
HERRAMIENTAS |

TEATRO-RELATO



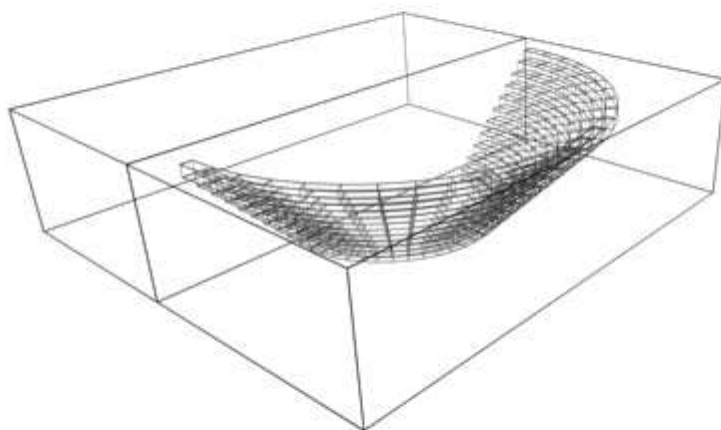
HERRAMIENTAS |

TEATRO-TRÁGICO



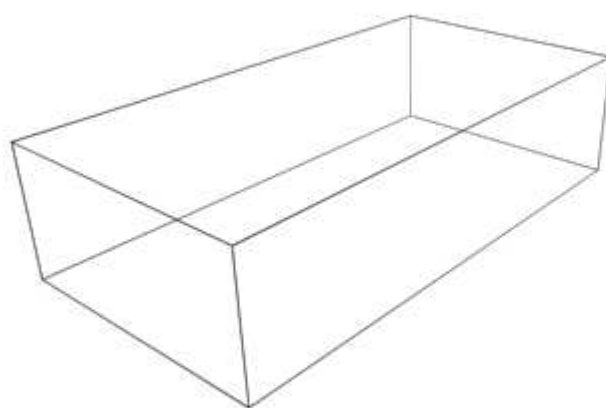
HERRAMIENTAS |

TEATRO-HISTRIÓNICO



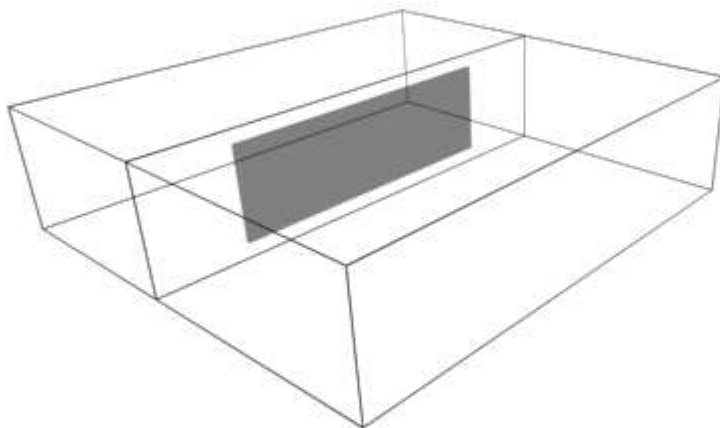
HERRAMIENTAS |

TEATRO-NEGLIGENTE



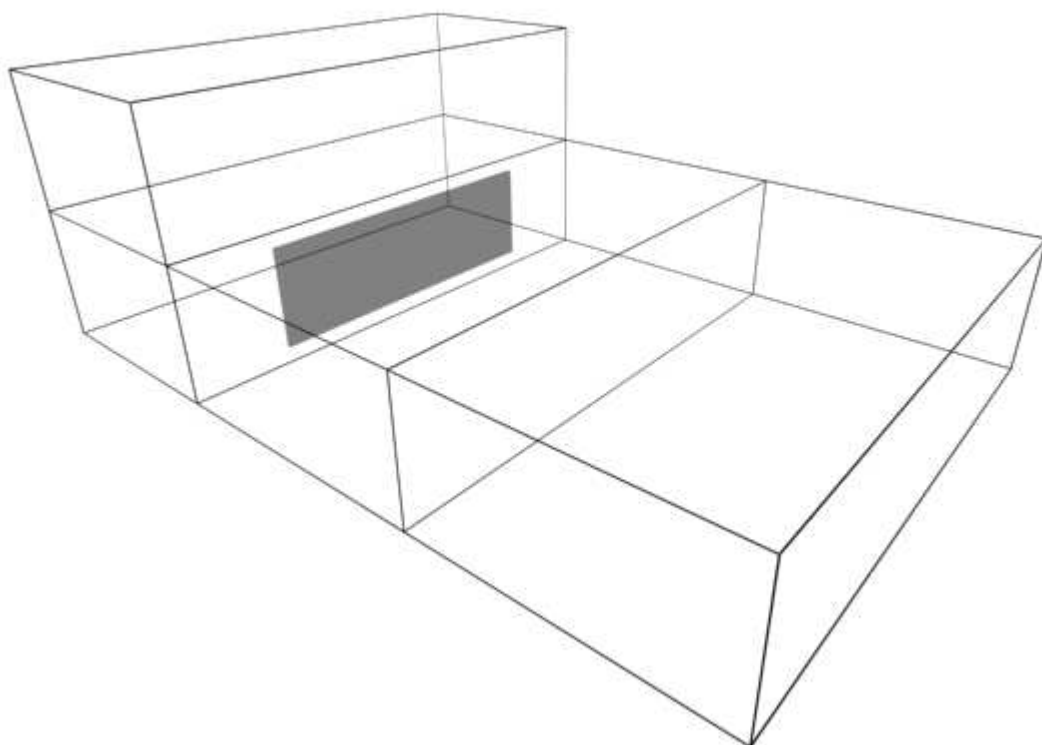
HERRAMIENTAS |

TEATRO-PERSPECTÍVICO



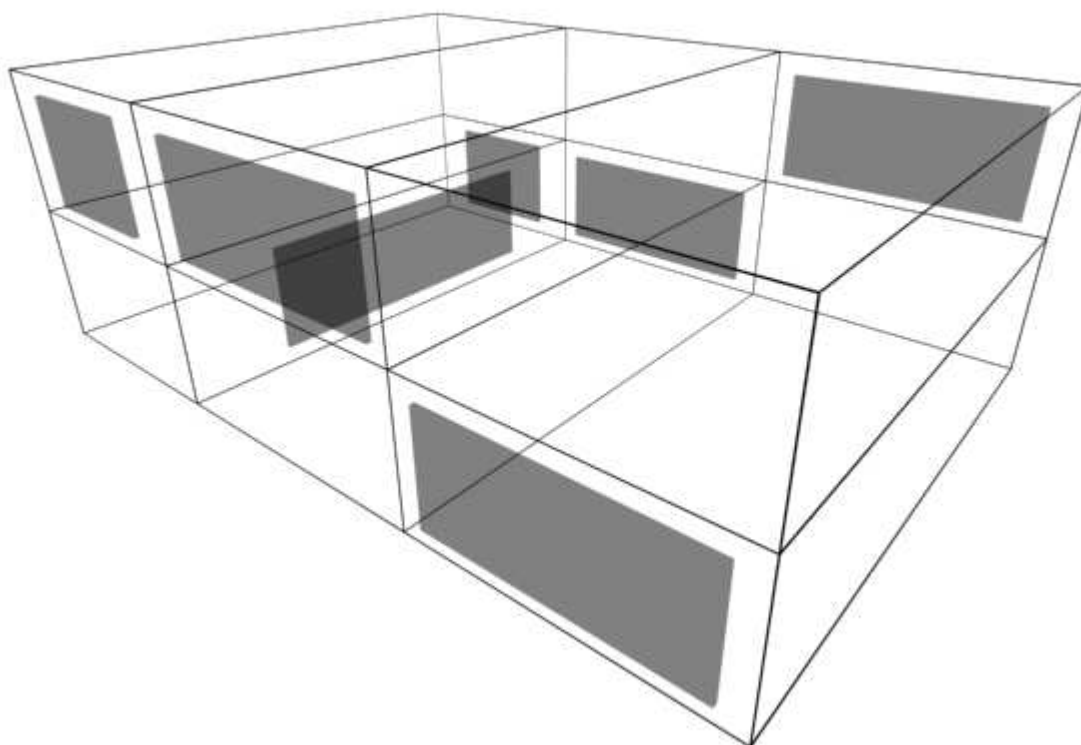
HERRAMIENTAS |

TEATRO-PASARELA



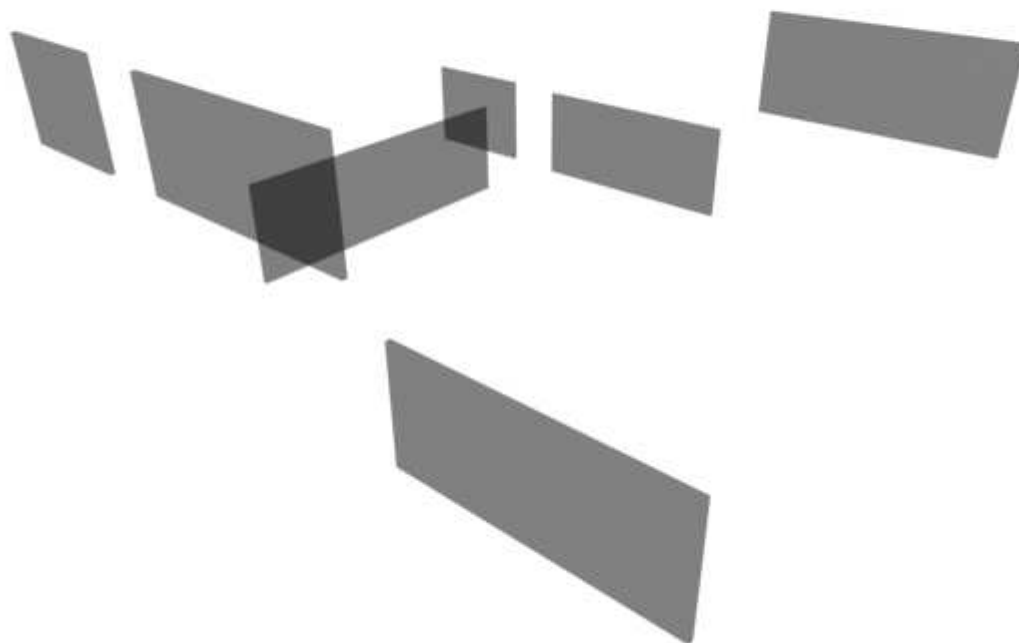
HERRAMIENTAS |

TEATRO-MÁQUINA



HERRAMIENTAS |

NO-TEATRO



HERRAMIENTAS |

DISEÑOS POSIBLES (y 2)

LÍNEA SINGULAR

teatro-absoluto
teatro-relato
teatro-trágico
teatro-estético
teatro-*neotrágico*

HERRAMIENTAS |

TEATRO-ABSOLUTO

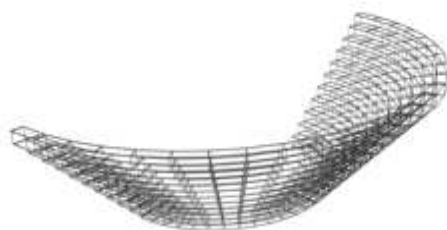
HERRAMIENTAS |

TEATRO-RELATO



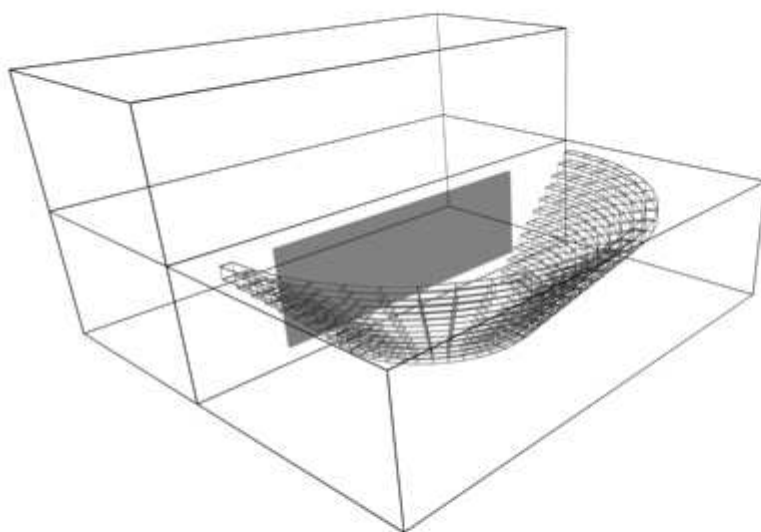
HERRAMIENTAS |

TEATRO-TRÁGICO



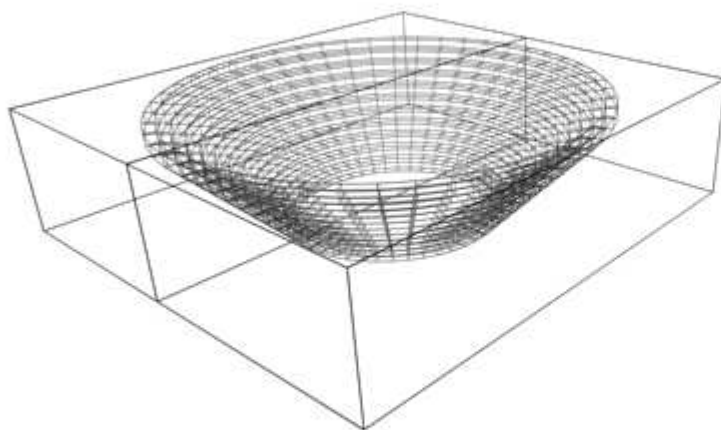
HERRAMIENTAS |

TEATRO-ESTÉTICO

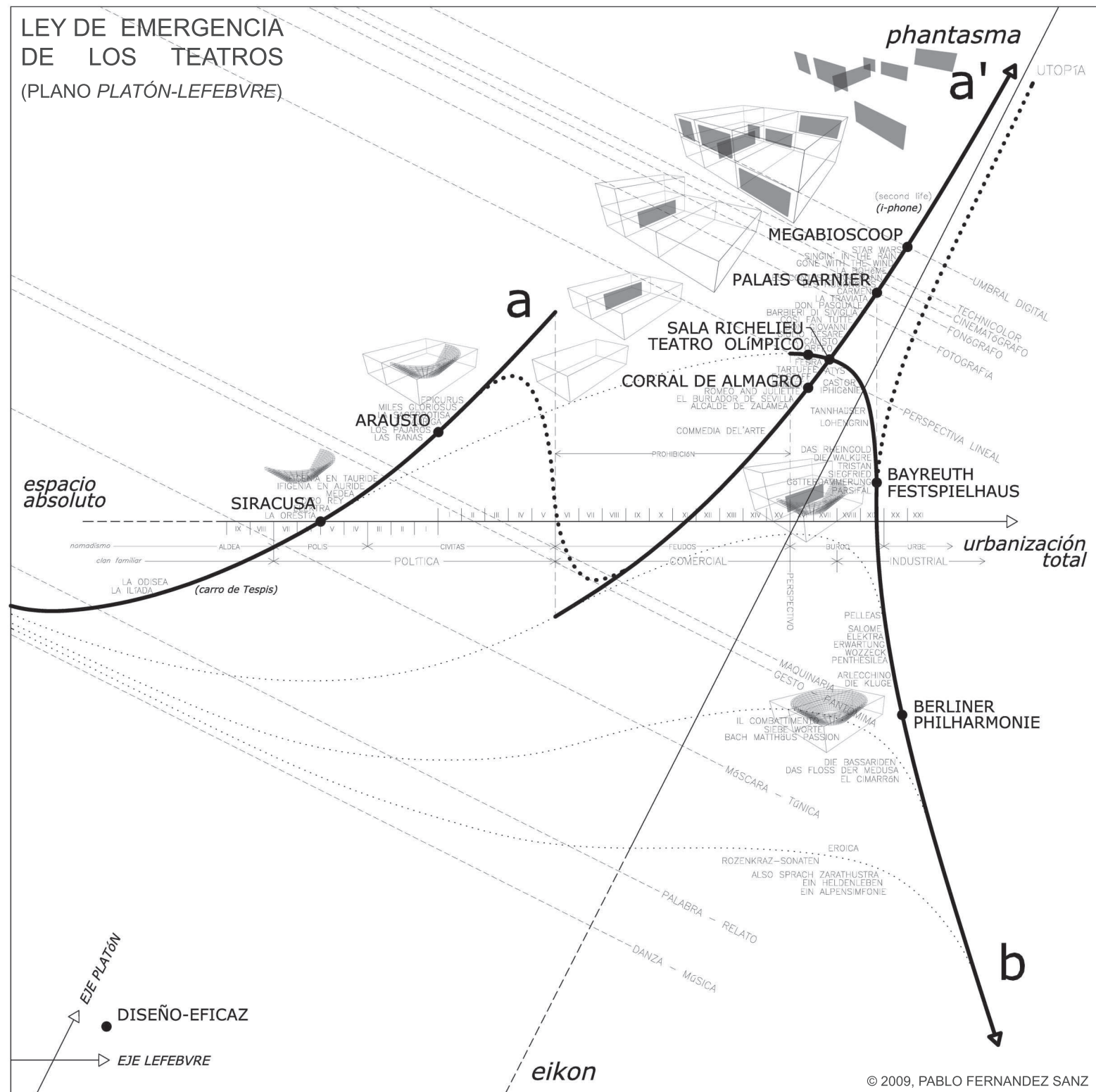


HERRAMIENTAS |

TEATRO-NEOTRÁGICO



LEY DE EMERGENCIA DE LOS TEATROS (PLANO PLATÓN-LEFEBVRE)



ANEXO 1 - 'antiTEATROS'

Adjuntamos, como complemento fundamental al desarrollo anterior, la puesta en práctica de las conclusiones de la investigación que han *tomado cuerpo* en tres arquitecturas efímeras, a las que denominamos genéricamente antiTEATROS, y cuyo soporte teórico y su razón de ser última, emergen directamente de todo lo expuesto.

Los antiTEATROS son arquitecturas que exploran el campo de posibilidades de la exterioridad discursiva que emerge de esta investigación. Su carácter de antítesis frente al diseño eficaz del espacio de representación justifica y explica su denominación. La denominación antiTEATROS, aclaramos, no se refiere a un rechazo de los espacios para la representación heredados de la tradición sino a la formación de otros nuevos fuera del *discurso dominante* y que, en su confrontación con los diseños de éxito, añaden nuevas soluciones al problema del diseño espacial *teatral*.

Los antiTEATROS son creaciones que se sitúan en el ámbito que media entre la arquitectura, la escultura, la puesta en escena y la instalación sonora.

antiTEATROS |

Los tres antiTEATROS que incluimos son: (1) antiTEATRO donde el bailarín deviene en su forma marioneta, (2) antiTEATRO para las dos manos de Johann Sebastian Bach, y (3) antiTEATRO para el relato del mito contemporáneo.

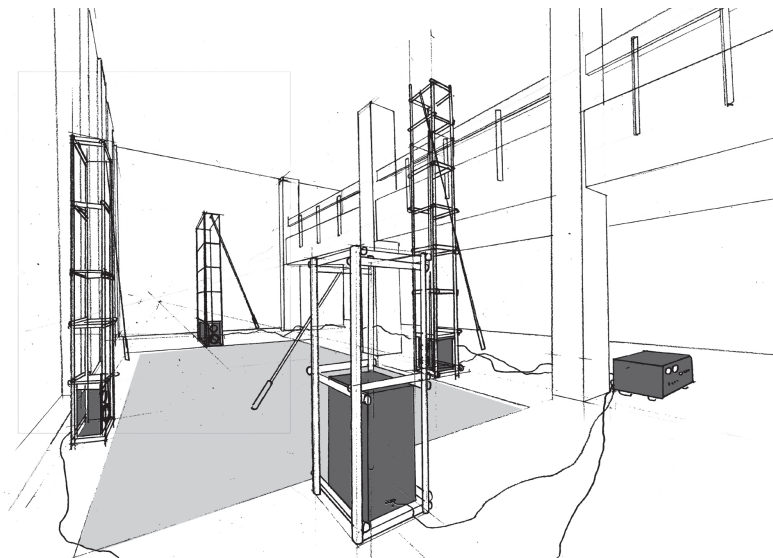
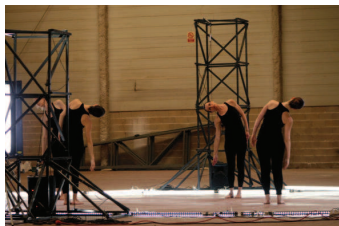
(1) antiTEATRO donde el bailarín deviene en su forma marioneta (Madrid, 2008) es un espacio performativo para danza contemporánea diseñado a partir de la pieza musical “*Pendulum Music*”, del músico Steve Reich, y del texto “*La danza de lo inescrito*”, del filósofo Pablo Perera Valamazán, donde el bailarín, en la repetición de sus movimientos sometidos al péndulo, deviene en su forma marioneta.

La pieza contó con el soporte técnico de G226-Arquitectura.

Es espacio participa de diseños provenientes del TEATRO-ABSOLUTO (por la acusada ausencia de relato alguno) y del TEATRO-NEGLIGENTE (el uso negligente de un espacio previsto para otra función); y sirve a la DANZA.

La pieza fue estrenada bajo la denominación “*beatingREST*” dentro del ciclo de conferencias “*Los trazos de la danza II. El uso de los cuerpos*” en el vestíbulo de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense.

Croquis de proyecto ►
Documentación fotográfica ▼



La pieza, en ejecución, se documentó durante los ensayos previos que tuvieron lugar en un recinto industrial.

Este registro audiovisual (un video lineal no editado, 9' 43'') está disponible para su consulta a través de este enlace:

<http://www.youtube.com/watch?v=VRAiiWuXE5Y>

(2) antiTEATRO para las dos manos de Johann Sebastian Bach (Bilbao, 2011) es un espacio de representación diseñado a partir de la pieza para clave “*Goldberg-Varitionen*” (BWV988) del compositor Johann Sebastian Bach y de los estudios sobre el crómlech del escultor Jorge Oteiza; un espacio que propone otra manera de desplegar la música buscando una nueva relación del asistente y el ejecutor de la representación.

antiTEATRO para las dos manos de Johann Sebastian Bach fue posible gracias a la colaboración de la pianista y arquitecto, Anuska G. de la Encina, que interpretó, registró y editó todo el material sonoro relativo a la pieza de J.S.Bach.

La pieza contó con el soporte técnico de G226-Arquitectura.

Este espacio comparte fundamentos de diseño provenientes del TEATRO-TRÁGICO (el carácter ritual de la representación), del TEATRO-NEGLIGENTE (el uso negligente de un espacio previsto para otra función) y del TEATRO-MÁQUINA (en su capacidad de producción en mas de representaciones idénticas); este espacio sirve a la MÚSICA.

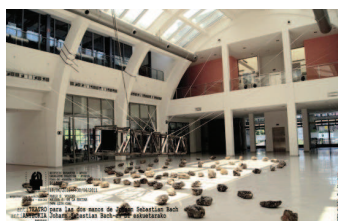
Esta arquitectura efímera se estrenó entre el 18 y el 30 de junio de 2011, en el Atrio del Mercado del Ensanche, Bilbao, dentro del programa de actividades culturales que, como parte de su mandato, realiza la Fundación Bilbao700 / III Millenium.

antiTEATROS |



Premiere, desde patio. ►

Premiere, desde galería ►
Implantación ▼



La pieza se documentó durante la *premiere*. Este registro audiovisual (un time-lapse, 2' 16'') está disponible para su consulta a través de este enlace:

<http://www.youtube.com/watch?v=rAjwZPn10Yo>

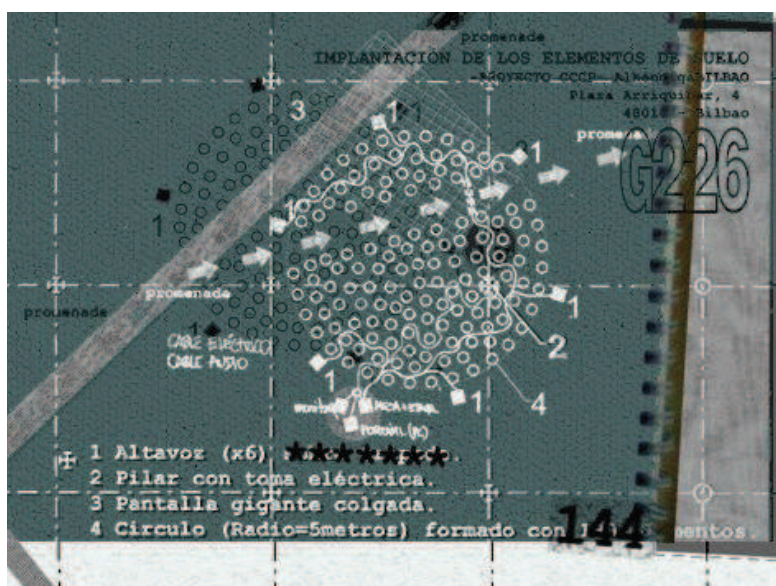
(3) antiTEATRO para el relato del mito contemporáneo (Bilbao, 2012) es una arquitectura efímera diseñada a partir de la lectura de “La Ilíada” del aedo Homero y de “Nietzsche, la genealogía, la historia” del filósofo Michel Foucault. El espacio definido por la pieza busca, en cada uno de los asistentes que lo recorren, al nuevo relator del mito.

La pieza contó con el soporte técnico de G226-Arquitectura.

Este espacio comparte fundamentos del diseño proveniente del TEATRO-RELATO (el carácter mitológico de la representación), del TEATRO-NEGLIGENTE (el uso negligente de un espacio previsto para otra función) y del TEATRO-MÁQUINA (en su capacidad de producción en mas de representaciones idénticas); este espacio sirve al RELATO.

Esta arquitectura se estrenó bajo la denominación CCCP (Catálogue of Contemporary Culture Presents:) entre el 11 y el 19 de febrero de 2012, en el Atrio de las culturas de AlhóndigaBILBAO, como parte del programa Atrio Projects'12, dentro de la programación artística de Alhóndiga Bilbao, Bilbao.

Plano de implantación ►
Implantación ▼



La pieza se documentó durante la *segunda convivencia*, tras el incidente de seguridad que obligó a una modificación de la primera implantación que supuso la aparición de una frontera indeseada entre la pieza y el caminante mediante su cierre perimetral con una catenaria

Este registro audiovisual (un video editado en pantalla partida, 9' 05'') está disponible para su consulta a través de este enlace:

<http://www.youtube.com/watch?v=AO8no2AnhiU>

antiTEATROS |



Primera convivencia, abierto ►

Segunda convivencia, cerrado ►



ANEXO 2 - BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA |

Para la elaboración de esta tesis fueron consultados y/o citados textos de los siguientes volúmenes:

- AA.VV. Bauhaus. Institut für auslandsbeziehungen, 1974
AA.VV. Guía teatral de España. Ministerio de cultura, 1995
ABERT, A. Opera in Italy and the Holy Roman Empire. Oxford, 1978
ALTHOFF, J. Die Philharmonie. Berlin Ed., 2002
ANÓNIMO. El cantar de los nibelungos. Edicomunicación, 1997
AREILZA, J.M. Luis IV, el rey sol. Planeta, 1990
ARISTÓTELES. Poética. Alianza, 2004
ARMELLINI, M. Le chavalier Gluck and the 'tragédie lyrique'. Archiv, 1999
ARTAUD, A. El teatro y su doble. Edhasa, 2006
ATLAS, A.W. La música del renacimiento. Akal música, 2002
AUGÉ, M. Los no-lugares. Gedisa, 1992

BIBLIOGRAFÍA |

- BAKER, G.H. Análisis de la forma. G.G., 2004
- BEARDSLEY, M.C. y HOSPERS, J. Estética. Cátedra, 1990
- BEAUSSANT, P. Armide, the hight point of the 'tragédie lyrique'. HMF, 1993
- BEAUVERT, T. Opera houses of the world. Vendome, 1995
- BELLET, M.E. Orange Antique. Monum, 2000
- BENÉVOLO, L. Diseño de la ciudad (2): el arte y la ciudad antigua. GG, 1982
- BENÉVOLO, L. Historia de la Arquitectura moderna. GG, 1980
- BENÉVOLO, L. La ciudad europea. Destino, 1992
- BENÉVOLO, L. Los orígenes del urbanismo moderno. Hermann Blume, 1979
- BETTIN, G. Los sociólogos de la ciudad. GG, 1982
- BLOCH, M. La sociedad feudal. Akal, 1987
- BLUNDELL-JONES, P. Hans Schauron. Phaidon Press, 1997
- BONILLA, L. La danza en el mito y en la historia. Biblioteca nueva, 1964
- BOUISSOU, S. Rameau's Manifesto. HMF, 1993
- BUENO, G. Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias.
[Revista *El Basilisco*, 1ª época, nº 16, 1984]
- CAPARRÓS, J.M. Historia del cine europeo. Rialup, 2003
- CARTER, T. Monteverdi's Musical theatre. Yale University Press, 2002
- CASALDUERO, J. Estudios sobre el teatro español. Gredos, 1967
- CHOISY, A. Historia de la Arquitectura. Victor Leru Ed., 1970
- CIPOLLA, C.M. (director), Historia económica de Europa. Ariel, 1979
- COOPER, M. Opera in France. Oxford University Press, 1983
- DELEUZE, G. Foucault. Paidós, 1987
- DELEUZE, G. La imagen-tiempo. Paidós, 1987
- DELEUZE, G. Nietzsche. Arena Libros, 2000
- DENT, E.J. Music and drama. Oxford University Press, 1988
- DENT, E.J. Sixteenth-century madrigal. Oxford University Press, 1988
- EINSTEIN, A. Gluck. London, 1936
- ENGELS, F. Situación de la clase obrera en Inglaterra. Futuro SRL, 1965.
- ENGELS, F. El problema de la vivienda. GG, 1977
- ESQUILO. Tragedias completas. Cátedra, 2003
- FAJON, R. L'opera à Paris: du Roi Soleil à Louis le Bien-aimé. Slatkine, 1984

BIBLIOGRAFÍA |

- FINLEY, M.I. La economía en la antigüedad. FCE, 1974
- FOUCAULT, M. El pensamiento del afuera. Pre-textos, 2004
- FOUCAULT, M. La arqueología del saber. Siglo XXI, 2002
- FOUCAULT, M. Las palabras y las cosas. Siglo XXI, 2006
- FOUCAULT, M. Nietzsche, la genealogía, la historia. Pre-textos, 2004
- FRAMPTON, K. Historia crítica de la arquitectura moderna. GG, 1991
- FRIEDLAENDER, L. La sociedad romana: historia de las costumbres en Roma. [Fondo de cultura económica, 2005]
- GARCÍA DE LEÓN, C. La construcción del Corral de comedias de Almagro. [I.E.S.G., 2000]
- GARDINER, J.E. The first Iphigénie. Erato, 1990
- GARCÍA-HODGSON, H. Foucault, Deleuze, Lacan: una política del discurso. [Quadrata, 2005]
- GIDEON, S. Espacio, tiempo y arquitectura. Dossat, 1980
- GIDEON, S. La ciudad: Origen y evolución de las ciudades. Alianza, 1967
- GIDEON, S. Walter Gropius: Work and Teamwork. N.Y.C.U., 1954
- GRAVAGNUOLO, B. Adolf Loos: Theory and Works. N.Y.C.U., 1982
- GUBERN, R. Historia del cine. Lumen, 2006
- HUERTA CALVO, J. Historia del teatro español: de la edad media a los siglos [de oro]. Gredos, 2003
- JANIK, A. y TOULMIN, S. La viena de Wittgenstein. Taurus, 1974
- KOTT, J. Apuntes sobre Shakespeare. Seix Barral, 1969
- LEFEBVRE, H. La production de l'espace. Anthropos, 1981
- LEFEBVRE, H. El derecho a la ciudad. Península, 1969
- LEFEBVRE, H. Espacio y política. Península, 1976
- LEFEBVRE, H. La ciudad y el pensamiento marxista. Extemporáneos, 1973
- LESKY, A. La tragedia griega. El acantilado, 2001
- LOOS, A. Ornamento y delito y otros escritos. G.G., 1980
- LYNCH, K. La imagen de la ciudad. G.G., 1976
- MARSILLACH J. Parsifal. Peregrinación a la meca del porvenir. [edición original: Revista *Arte y Letras*, 1882]
- MARX, K. El capital. Fondo de cultura económica 1968

BIBLIOGRAFÍA |

- MARX, K. Fundamentos de la crítica de la economía política. A. Corazón, 1972
- MARX, K. y ENGELS, F. La ideología alemana. Grijalbo, 1970
- MASSON, P.M. French opera from Lully to Rameau. Oxford, 1974
- MAYO, A.F. Wagner. Península, 1998.
- MENACHEMOFF, G. The sumptuous divertissement of Louise de Lorraine. [Ambronay, 1997]
- MEUBA, J. Historia del cine universal. T&B, 2008
- MORETÓN, C. y MONTENEGRO, A. Gran historia universal (vol.7), la Grecia clásica. C.I.L., 1994
- NEWHALL, B. Historia de la fotografía. G.G., 2006
- NEWMAN, J. Jean-Baptiste Lully and his tragédies lyriques. London, 1979
- NIETO, R. El teatro: historia y vida. Acento, 1997
- NIETZSCHE, F. Así habló Zarathustra. Alianza, 1997
- NIETZSCHE, F. El anticristo. Alianza, 1997
- NIETZSCHE, F. El nacimiento de la tragedia. Alianza 1995
- NIETZSCHE, F. Escritos sobre Wagner. Biblioteca Nueva, 2003
- NIETZSCHE, F. Genealogía de la moral. Alianza, 1991
- NIETZSCHE, F. Humano demasiado humano. Alianza, 1991
- NIETZSCHE, F. Más allá del bien y del mal. Alianza, 1990
- OLIVA, C. y TORRES, F. Historia básica del arte escénico. Cátedra, 2005
- OLIVA, C. El corral de Almagro: una propuesta sin resolver. MCE, 1988
- OUVREARD, J.P. Las siete palabras de Jesús en la cruz. HMF, 1987
- PAROUTY, M. Gluck and Iphigénie en Tauride. EMI Classics, 1998
- PIGNARRE, R. Historia del teatro. Eudeba, 1965
- PINDARO. Odas olímpicas. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005
- PLATÓN. Banquete. Alianza, 1989
- PLATÓN. Diálogos 5: Sofista y otros. Gredos, 2002
- PLATÓN. Diálogos 8: Leyes y otros. Gredos, 1991
- PLATÓN. República. Alianza, 1988
- PLATÓN. Timeo. Alianza, 2004
- PLAUTO. Comedias I. Cátedra, 1989
- PLAUTO. Comedias II. Cátedra, 1995

BIBLIOGRAFÍA |

- PONCE, F. Introducción al teatro contemporáneo. Nacional, 1969
- RADICE, M.A. (editor) Opera in context. Amadeus Press, 1998
- REDLICH, H.F. The venetian School. Oxford University Press, 1988
- RODRIGO, A. Almagro y su corral de comedias. CSIC, 1977
- SHAKESPEARE, W. Obras completas. Aguilar, 1967
- SEPÚLVEDA, R. El corral de la pacheca. Madrid y su teatro.
[Asociación de libreros de Lance, 1993]
- SOFOCLES. Tragedias y fragmentos. Ediciones clásicas, 1999
- SOPENA, R. Historia del teatro. D.L., 1988
- SOUGEZ, M.L. Historia de la fotografía. Cátedra, 2004
- SPOTTS, F. Bayreuth: A history of the Wagner Festival.
[Yale University Press, 1996]
- TÖNNIES, F. Comunidad y asociación. Península, 1979
- TOWNELEY, S. Early italian opera. Oxford University Press, 1988
- TUBEUF, A. Glück recommence Racine. Erato, 1990
- USCATESCU, G. Teatro occidental contemporáneo. Guadarrama, 1968
- VELSEN, K. La linterna mágica. Arquitectura Viva, 1997
- WAGNER, R. La obra de arte del futuro. Universidad Valencia, 2000
- WAGNER, R. Mi vida. Turner, 1989
- WAGNER, R. Opera y drama. Asociación sevillana amigos de la ópera, 1997
- WEBER, M. Economía y sociedad. Fondo Cultura Económica, 1964
- WEBER, M. La ciudad. La piqueta, 1989
- WESTERMAN, G. Antología de la ópera. Corona, 1969
- WILLIS, R. World Mythology. Duncan Baird Publishers, 1993
- WINCKELMANN, J. De la belleza en el arte clásico.
[Universidad autónoma de México, 1959]
- WREDE, S. La arquitectura de Eric Gunnar Asplund. Júcar Universidad, 1992
- ZWEIG, S. La lucha contra el demonio (Hörderlin-Kleist- Nietzsche).
[Acantilado, 2007]

GENEALOGÍA DE LOS TEATROS

EL ESPACIO TEATRAL
COMO PARADIGMA DEL DISEÑO POSIBLE
EN EL DISCURSO DOMINANTE
PABLO FERNÁNDEZ SANZ

